La pintura de Figari

Etapas de su desarrollo creativo

junio - setiembre 2024

La pintura de Figari

Etapas de su desarrollo creativo

Indice

Elogio del movimiento por Pablo da Silveira.....7

La pintura de Figari por Pablo Thiago Rocca.....7

I. El enigma de las fuentes pictóricas y las influencias italianas 9

II. Las etapas.....23

III. Bases del pensamiento plástico de Pedro Figari.....45

Figari pinta por Oliverio Girondo.....61

La pintura de Figari según Guillermo C. Rodríguez.....69

Los óleos de Figari y la conservación de su obra por Alicia Barreto.....77

Actividades educativas por Silvana Pastorini.....85

Anexo documental.....87

I. Catálogos de exposiciones individuales de Pedro Figari.....87

II. Documentos gráficos, fotográficos y objetos.....88

III. Obras pictóricas expuestas.....89

Créditos.....94

Agradecimientos.....95

Pedro Figari. *Llega la góndola*. Oleo sobre cartón, 34 x 48 cm. Sin fecha

Elogio del movimiento

Pedro Figari se dedicó de lleno a la pintura cuando ya era un hombre maduro. Eso no significa, sin embargo, que hasta entonces el arte hubiera sido ajeno a su vida. Figari pintó siempre. Simplemente, otras facetas del personaje (el abogado, el político, el educador al frente de la Escuela de Artes y Oficios) opacaron esa faceta esencial.

La época más conocida del Figari pintor fue relativamente breve, pero antes hay toda una historia que esta muestra se propone explorar. En esa historia menos conocida, como en la de cualquier artista genuino, hay búsquedas, quiebres y acumulaciones.

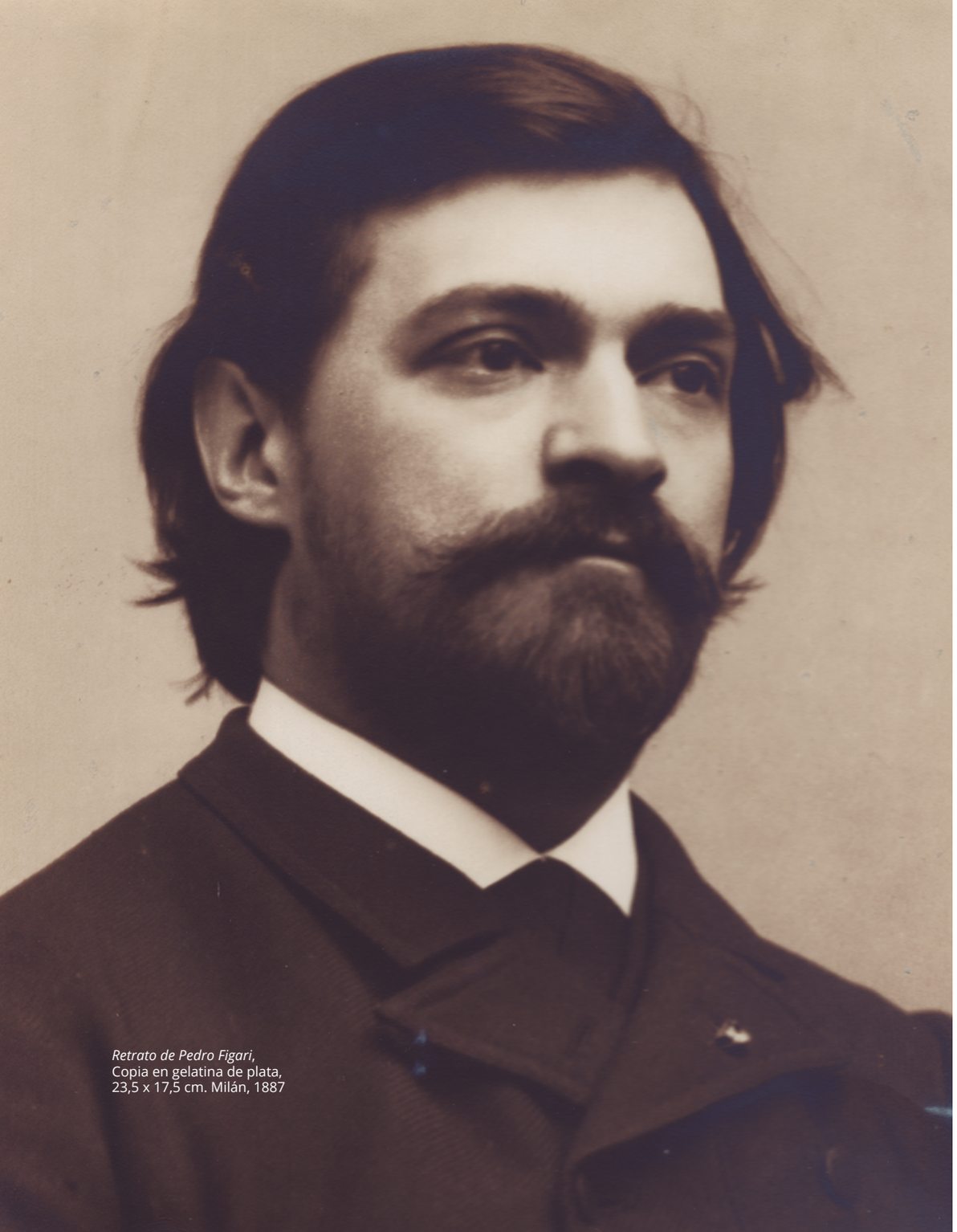
Esta muestra nos propone ver a un Figari en movimiento. Y es muy oportuno hacerlo justo ahora, cuando también se mueve el propio museo que la alberga.

En el mismo momento en que se inaugura esta exposición, estamos llegando al final de un proceso que nos devuelve un Museo Figari fortalecido en su infraestructura, recuperando los valores arquitectónicos de su sede, enriquecido en su propuesta y dotado de más espacios de calidad para desarrollar su agenda.

Fue un esfuerzo que tuvo como protagonistas principales al equipo del propio museo y a la Dirección Nacional de Cultura de este ministerio. También fueron decisivos los apoyos del Banco Central del Uruguay, que contribuyó a financiar los trabajos, y del Museo Nacional de Artes Visuales, que se abrió a aportar obras de su acervo para enriquecer la experiencia de quienes se acerquen a la calle Juan Carlos Gómez.

No solo los artistas evolucionan. También lo hacen los museos. Por eso, lo de hoy es un doble festejo.

Pablo da Silveira
Ministro de Educación y Cultura



Retrato de Pedro Figari,
Copia en gelatina de plata,
23,5 x 17,5 cm. Milán, 1887

La Pintura de Figari

I. El enigma de las fuentes pictóricas y las influencias italianas

Así como Figari no imitó la obra de nadie,
no es su manera lo que habrá de imitase,
sino su experiencia de vida.

Giselda Zani

Cuando en el año 1921, en la galería Müller de Buenos Aires, Pedro Figari (1861-1938) realizó su primera exposición junto con su hijo Juan Carlos (1893-1927), pocos estaban preparados para asumir la novedad de aquella pintura evocativa de candombes, saraos coloniales y escenas de campo. Surgieron opiniones encontradas acerca del talento del artista que estaba cumpliendo, a la sazón, sesenta años de edad.

Figari era conocido como un eminente abogado, un político de fuste, un reformador de la enseñanza industrial del Uruguay y un polemista acérrimo que batalló contra la pena de muerte en este país. Pero no fue inmediata la aceptación de su pintura, ni mucho menos. En aquella primera incursión pública en su nueva faceta de pintor apenas si vendió un cuadro a un artista extranjero que estaba de paso. Algunos críticos, como Atalaya (1889-1932) —seudónimo de Alfredo Chiabra Acosta—, en una de sus mordaces críticas, se divierte en invertir el orden de sus vocaciones: "Entre los doctores en leyes, Pedro Figari podrá ser innegablemente un milagroso pintor; entre pintores y artistas uno de los más eximios abogados." Para, más adelante, rematar con un sesgo racista: "Tampoco sabemos de dónde saca tantos negros africanos. Probablemente se sirve de ellos como notas decorativas. ¡Allá los pobres, que otra vez los exhuman para divertir a sus patroncitos, y él, el doctor y el pintor!".[1]

Sin embargo, pese a esas reticencias iniciales, su pintura comenzó a despertar el entusiasmo en los círculos intelectuales de ambas márgenes del Plata. A partir de la segunda exposición en Buenos Aires, en Amigos del Arte, y la parisina en la Galería Druet, ambas de 1923, la opinión general en el ambiente cultural y

1. Atalaya. "Doctor Pedro Figari" (1925) en *Atalaya 1920-1932. Críticas de Arte Argentino*, M. Gleizer editor, Buenos Aires, 1934, pp. 112 y 238.

artístico porteño le fue favorable. El escritor Ricardo Güiraldes (1886-1927) defendió la singularidad de sus motivos y de su estilo: "Pedro Figari prueba que es pictórica la pampa y que se pueden utilizar con gran ventaja las casas chatas [...] ¿No tiene el «metier» de Velázquez? ¿No pinta como Zuloaga? ¿No se parece a Zügel?... Indudablemente no; pero tiene el «metier» de Figari, pinta como Figari, y se parece a Figari, por la sencilla razón de que puede encontrarlo todo en sí mismo y sin pedirlo a los vecinos."[2]

Pero, por más que el autor de *Don Segundo Sombra* eludiera con elegancia la cuestión de las influencias, muchos se preguntaban dónde y cuándo, de qué manera este veterano doctor en abogacía había aprendido tal dominio de los pinceles. Figari deslumbró con una pintura gestual, de mancha, movimiento y color. Pintura espontánea, luminosa mas no impresionista —"Es la luz del recuerdo", le confiesa al poeta Jules Supervielle (1884-1960)—, que no recurre al abocetamiento previo sobre el soporte, ni siquiera a la imprimación de fondo blanco, sino que se desata directamente del pincel y la espátula sobre el cartón crudo a gran velocidad y con intuición colorista. A medida que Figari desarrolla una carrera meteórica en París, donde se instala en 1925, la incógnita de sus fuentes creativas se vuelve más perentoria y acuciosa su revelación. En un lapso aproximado de quince años, entre los 60 y los 75 de edad, don Pedro produjo más de 3.500 cartones. El cubano Alejo Carpentier (1904-1980) lo visita en su taller de París y afirma: "El frescor espiritual de Pedro Figari avecina con el prodigio [...] El artista ha logrado vivir la vejez al salir de la adolescencia, y hoy disfruta de una juventud plena y fuerte."[3] Al enigma de las influencias artísticas hubo de sumársele, entonces, el misterio de su vigor creativo. ¿De dónde salió el pintor Figari? ¿De cuáles fuentes abrevó su infatigable hacer pictórico?

***

2. *Pedro Figari*, Martín Fierro, Buenos Aires, 1924.

3. Carpentier, Alejo. *Pedro Figari y el Clasicismo Latinoamericano* (1929) en *Crónicas*, Tomo I, Arte y Literatura, La Habana, 1975.

El propio Figari poco contribuyó a saldar estas dudas, en tanto rehusó hablar de sus procedimientos técnicos. Ya consagrado, desde París, escribe a un amigo uruguayo: "Cada vez me desinteresa más la arrogancia técnica, esa misma que a tantos rinde imperialmente. [...] Lo mejor, a mi ver, es que desaparezca lo más posible el esfuerzo técnico para dar paso al estado mental del artista, y su propia maestría se subordine así al concepto expresado."[4] Para él lo verdaderamente importante son los asuntos de sus cuadros y el basamento filosófico que los sustenta. Estaba compelido a crear lo que denominó "la leyenda rioplatina", un arte americano que recoge las manifestaciones culturales de las capas sociales hasta entonces relegadas por la historiografía local: las figuras anónimas del indígena, del gaucho y del descendiente africano forman parte de su plan de reivindicación histórica, evidenciando una nueva lectura de la modernidad.

Para ello Figari buscó escurrirse entre los géneros pictóricos tradicionales: no pintó naturalezas muertas, escasísimos son sus retratos, prácticamente nada de paisajes —la naturaleza sirve de marco para sus remembranzas de tiempos coloniales— y así fue creando un estilo propio, ayudado por su hijo Juan Carlos. No fue sólo por amor filial, sino por plena justicia, que don Pedro escribió al momento inesperado de la muerte de su primogénito varón: "Quiero que quede claramente establecido que cooperó a mis investigaciones y a mis tentativas para crear un arte regional, para reconstruir la leyenda del Río de la Plata, y que me secundó eficazmente con un sentido estético, artístico y crítico, sano y muy agudo, al punto de que no puedo afirmar que yo hubiera podido, sin él, hacer la obra que resume las ansiedades y las aspiraciones de una vida larga y accidentada como la mía".[5]

Pues, no fue en soledad que Figari alcanzó su *maniera* personal y característica. No se debe olvidar el hecho que desde muy joven había cultivado su pasión artística en paralelo a una demandante actividad profesional. Junto con la que sería su esposa, María de Castro Caravia (1865-1940), aún siendo novios, asistieron a las clases del profesor italiano Goffredo Sommavilla (1850-1944). Una vez casados, Pedro y María realizaron un dilatado viaje por Europa —Francia, Alemania, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Austria, Italia— oportunidad en la que visitaron museos y admiraron a los maestros de la pintura europea. Pero, además, instalados provisoriamente en Milán, concurrieron al taller de Virgilio Ripari (1843-1902).

4. Carta de Pedro Figari a Eduardo de Salterain Herrera del 8/6/1932. Archivo General de la Nación.

5. Figari, Pedro: «Juan Carlos Figari Castro». *Revue de l'Amérique Latine*, Paris, 1/1/1918.

Goffredo Ernani Sommavilla en 1882, año de su arribo a Montevideo. S/d autor

Ambos profesores italianos, Sommavilla y Ripari —y sobre este punto volveremos más adelante— constituyen el único tramo de la educación formal del pintor. Sobre esa base Figari irá conquistando a fuerza de prácticas y tanteos, visitas a museos y galerías y charlas con colegas pintores los rudimentos de un oficio que recién sexagenario se le ofrecerá sin reservas. Se trata de un proceso largo y demorado, con interrupciones e intervalos, y no de una eclosión sorpresiva —y tardía— de talento, como frecuentemente se ha dicho.

Existen unos pocos testimonios reveladores de este largo período de aprendizajes, que implican al menos tres etapas en su desarrollo pictórico.[6]
El escultor José Luis Zorrilla de San Martín (1891-1975) nos ofrece algunas pistas valiosas: "Sabemos que siempre encontraba el momento propicio, la oportunidad favorable para realizar el apunte fugaz o el pequeño boceto lleno de intencionadas búsquedas, mientras se iba formando en su trasfondo anímico, y tomando corporeidad, la visión entrevista, cada vez más clara y definida de la obra futura. Creo que en esa época, una de las impresiones más hondas que se grabaron en su espíritu, y que quizás gravitaron mucho en su obra posterior, fue la sala del pintor Anglada Camarasa, que visitó y saboreó, largamente, en la Exposición del Centenario Argentino en 1910. A su vuelta nos habló mucho de Anglada, y del concepto de su pintura tan original, hecha de libertad creativa, basada en el poder de transmisión original del color, por el color mismo, y opuesta a la otra posición más fría y cerebral, que reproduce por claroscuro, la visión óptica. Nos explicaba su opulencia cromática mediterránea emparentada a la tapicería y la cerámica de Oriente."[7]

Más recientemente, algunos teóricos uruguayos, entre los que destacan Joseph Vechtas (1934) y Juan Fló (1930-2021) han analizado la influencia de Hermenegildo Anglada Camarsa (1871-1959), Joaquín Mir (1873-1940) y "la vertiente española" en la obra de Figari. Pero más importante aún, ambos autores han intentado hallar las correspondencias entre la obra pictórica y los conceptos filosóficos vertidos en el tratado *Arte, estética, ideal* (1912), libro que antecede una década a su primera exposición pictórica y que fuera ignorado por la *intelligentsia* uruguaya hasta varias décadas después de fallecido su autor.[8]

Es decir, su pintura no puede ser analizada con independencia de las demás facetas de su compleja personalidad intelectual, así como tampoco debe supeditarse llanamente a sus ideas, como si los cuadros fuesen una demostración empírica de sus concepciones estéticas. Sostiene Fló refiriéndose al ensayo de *Arte, estética, ideal*: "Creo que Figari tenía conciencia de que para ser consecuente su teoría no debía fundar una poética ni privilegiar un estilo".[9]

No cabe en el espacio que disponemos referirnos a la ligazón profunda que creemos existe entre sus ideas y su pintura. De todos modos consideramos que, dada la importancia que Figari asignaba a los temas, puede inferirse que el abordaje "orgánico" de su pintura, en donde no es posible desliar las figuras del entorno natural en el que aparecen inmersas, resulta filosóficamente consecuente: práctica y teoría se funden. Pero nada o muy poco contribuye este hecho a pensar las influencias que pudo haber recibido Figari en su etapa formativa. Es menester adentrarnos en los primeros años del siglo XX, cuando Figari se lanza a la aventura de pintar al aire libre junto con sus amigos pintores Pedro Blanes Viale (1879-1926), Milo Beretta (1875-1935), —ambos introductores del impresionismo en Uruguay, el primero por la vía de Anglada y del luminismo español y el segundo por la vía francesa—, y los entonces adolescentes Luis Mazzey (1895-1983) y Juan Carlos Figari Castro.

6. Guillermo C. Rodríguez (1889-1959) menciona una etapa formativa que iría desde 1885 hasta 1890 y luego otra que llama intermedia, la de los nocturnos que sucede hasta 1920. Luego, la etapa consagratoria y final en la que ya ha conquistado su estilo, de 1921 en adelante. Conferencia del 27-08-1938, Montevideo.

7. "Discurso del Delegado de la Comisión Nacional en el Palacio Legislativo. 28/06/1961. Homenajes al Doctor Pedro Figari en el Centenario de su nacimiento". *Revista Nacional*, nº 208, T. VI, pp. 173-174. Montevideo, abril-junio 1961.

8. Fueron Ángel Rama (1926-1983) y Arturo Arado (1912-2003) los primeros en destacar la valía de Figari como filósofo, en la década del 50 y del 60 del siglo pasado.

9. Fló, Juan. *Pedro Figari*, Museo Blanes, Montevideo 1999, p. 42.

Pedro Figari. *Vista de la ciudadela de Montevideo. Mercado viejo*. Acuarela sobre papel, 34 x 90,5 cm. 1890

Vino a visitarme días pasados M. Manteau, «marchand» de Bruselas, donde tiene galería, y creo que podré hacer algo con él. Al ver un Mercado Viejo mío, antiguo, una acuarela de 1890, me decía: "C'est un Utrillo, mais quel Utrillo!"... Creo que eso mismo mío inicial tendrá algún día cierto valor, puesto que es lo que me permitió llegar a una pintura que se ha consagrado aquí como genuinamente personal, original.

Pedro Figari, carta a Teodoro Buxareo,
París, 12 de Junio de 1932. Archivo Getty Foundation.

Mercado Viejo de Montevideo.
Ca. 1870. Albúmina.
Chute & Brooks

Este grupo selecto recorre parajes naturales de Montevideo y alrededores en los días libres —en el estío Figari aprovecha la llamada "feria judicial"— para ir forjando o puliendo, según la etapa que cada cual cumpla en el proceso artístico, sus técnicas y maneras expresivas. El viejo Molino de Pérez en el barrio Malvín, los sauces llorones sobre el arroyo Miguelete y la quinta de Castro en el Prado —propiedad del suegro de Figari, Carlos de Castro (1835-1911)—, las rocas de Punta Ballena en Punta del Este —en donde Beretta poseía una casita de veraneo—, son algunos de los paisajes ante los que el grupo se detiene a pintar.

El cotejo de los cuadros de los amigos nos ofrece hoy un enorme campo de análisis y de especulación. En ocasiones presentan casi el mismo ángulo de visión, como si hubieran situado los caballetes lado a lado, lo que acrecienta la posibilidad de estimar parecidos y apuntar diferencias. Milo Beretta, por ejemplo, al pintar el viejo Molino de Pérez, respeta la impronta bucólica del paisaje y la atmósfera lumínica de lo que era entonces una construcción solitaria entre dunas de arena. En su cuadro se reconocen claramente los colores al devenir de la luz solar y la consecuente proyección de las sombras. En ese sentido, su pintura se sitúa en la plataforma del impresionismo francés, no así en la mezcla de colores con gris que emplea a despecho de, por ejemplo, Pedro Blanes Viale que trabaja frecuentemente con los colores saturados, tal cual salen del pomo... práctica acostumbrada por Camille Pissarro (1830-1903) y Claude Monet (1840-1926) al inicio de esa corriente.

Pero don Pedro Figari ya está en otra cosa: va en busca de una cualidad tonal y una atmósfera de ensueño. Los paisajes de esta época, ya desprendidos del naturalismo, se reducen a una paleta de tonos fríos, con abundancia de verdes menta y esmeralda, azules zafiros y ultramarinos, negros y blancos. El apaisado contorno del Molino de Pérez es un ejemplo paradigmático de esa elucubración plástica, al igual que la pequeña y sugerente pieza del *Mercado Viejo. Nocturno* (1918), antiguo rincón de la ciudad amurallada que ya había representado con mayor detalle en una famosa acuarela de 1890. Estos dos nocturnos corresponden a la etapa de Figari conocida como "luz de luna" o "nocturnos". En estos paisajes importa la captación de los volúmenes y la presencia misteriosa de los objetos, pretende un clima colindante con lo onírico más que la copia del mundo real (mimesis) y por allí se aleja del impresionismo, pues, este movimiento si bien era antiacadémico, proponía, en esencia, un nuevo tipo de realismo. Es como si Figari presintiera que en un futuro no muy lejano —esta serie llega hasta el año 1920, véase *Las lavanderas*— se dedicaría de lleno a evocar un pasado que acaso vislumbró en su niñez o que fue pergeñando en sus años de estudio. Un pasado alusivo y colectivo que desvanecerá hasta las sombras de los personajes, vivaces y coloridos, como recortados del fondo mismo de la historia.

Desde el punto de vista estrictamente pictórico, sus amigos Milo Beretta y Blanes Viales nunca abandonaron la pintura de género, cultivando el paisaje, el desnudo, el retrato, las escenas de costumbres y del *bon vivant*. Figari, en cambio, más veterano pero también más osado en su apuesta artística, "inventará" los temas: la ya mencionada leyenda rioplatina que comprende las danzas criollas, los velorios, las visitas galantes, los ritos gregarios del patriciado, la historia sin historia de los animales domésticos que se entreveran en las fiestas de sus dueños... También pinta al hombre de las cavernas, los jugadores de bochas, las corridas de toros y hasta piedras enormes a las que coloca rasgos antropomórficos. Todos asuntos inéditos en la pintura uruguaya.

Se ha querido ver en algunos aspectos técnicos de la pintura de Figari la influencia de los nabis, en especial de Édouard Vuillard (1868-1940) y Pierre Bonnard (1867-1947). Figari pudo haber visto algunas de sus pinturas en la colección privada de Milo Beretta. Este último, ya distanciado de Figari, cuenta en sus diarios que al recibir a un crítico extranjero en su taller de la calle Lugano, intrigado como estaba este crítico por conocer el origen del "estilo" de Figari, al ver la colección de Beretta con el Van Gogh, los Vuillard y los Bonnard, exclamó: «Ya no necesito que Ud. me diga una palabra más. Ya veo que Figari sale de esos tres cuadros que acabo de ver.»[10]

La veracidad de la anécdota de Beretta —celoso del talento de su antiguo amigo Figari—, es sospechosa o al menos exagerada, pues el contacto de nuestro pintor con aquellos escasos cuadros solo pudo haber sido esporádico. Giselda Zani (1909-1975) destaca cierta "coincidencia de temperamento" con Vuillard y que ambos se sirvieron del cartón sin preparar para el soporte, "dándoles la doble ventaja de conservar toda la riqueza del empaste, toda la sinuosidad de toque que son patrimonio del óleo, sin ninguno de los brillos engañosos".[11]

Habría que agregar que Figari deja asomar regularmente el cartón crudo para que este funcione como un color más, un beige casi dorado, otorgando una unidad tonal y cromática, a sus piezas evocativas. En cambio, para Vuillard, este recurso imprime a sus pinturas una carga de sutil intimismo, ya que en general y a diferencia del registro memorioso de Figari que recrea escenas al aire libre, el francés captura acontecimientos cotidianos del presente doméstico, en ambientes interiores y recatados.

10. *Milo Beretta*, Tejería Lopacher, Montevideo, 1998, p. 38.

11. *Pedro Figari*, Losada, Buenos Aires, 1944, p. 17.

Finalmente, podemos afirmar, en una curiosa vuelta de tuerca, que fueron los nabis quienes descubrieron a Figari y no a la inversa. Así lo relata Figari en una carta enviada desde París en la que refiere el momento consagratorio de su exposición en la Galería Druet: "La prensa ha sido generosa, unánimemente, y las visitas hechas a mi exposición muy importantes. A los pintores conocidos, más conocidos: Vuillard, Bonnard, Denis, Picasso, etc. puedo decirle que han hecho el honor de su aprobación, y aún más el de tratarme como camarada."[12]

Al fin y al cabo, la formación de Figari se sostuvo en la delgada hebra del aprendizaje de los dos maestros italianos a los que recurrió en su juventud, aunque brevemente, a juzgar por los lacónicos testimonios que nos han llegado. De Virgilio Ripari sabemos muy poco. Que Figari lo frecuentó en Milán y que el lombardo dejó como testimonio de su amistad un retrato del joven alumno: "Ripari ejecuta un retrato de gran maestría dentro del estilo romántico tardío pero con influencias de las nuevas corrientes pictóricas (*macchiaioli*, preimpresionistas). Una pincelada suelta con esfumados y veladuras a lo Mosè Bianchi (1840-1904) enciende un rostro de mirada atenta y esperanzada. Los toques rosas en la oreja y la nariz —rojo de Marte, laca de granza clara— resaltan sobre el turbulento fondo carmesí y entre la melena juvenil descubren un rostro iluminado con súbitas fulguraciones. Es, parafraseando a Dylan Thomas, y pese a su contenida moderación, el «retrato del artista cachorro»".[13]

De Sommavilla tenemos más información porque ya siendo un pintor reconocido en su patria vino a afincarse en Montevideo donde tuvo una existencia muy longeva. Destacó como docente de la Escuela de Artes y Oficios —la misma que luego Figari reformaría— y de la Scuola Italiana. Fue un típico exponente de la pintura del *ottocento*, naturalista y de rigor académico, espíritu decimonónico que prolongó en su estilo de vida hasta bien entrado el siglo XX: "Siempre visitó de la misma forma: levita, pechera y puños acartonados —donde con su lápiz hacía apuntes—, reloj de cadena, bombín, y con los años, bastón. Fue siempre a la misma mesa del mismo restaurante Morini y frecuentó o, como dicen algunos, *paraba*, en el Café Británico de la Pasiva. En 62 años tuvo rutinas invariables. Y aparte, claro está, de toda su dedicación como profesor, siempre pintó. Y pintó mucho."[14]
Intuimos su magisterio, sin embargo, rico en inflexiones a juzgar por los alumnos que luego destacaron por mérito propio, como César Pesce Castro (1890-1977), Carlos Prevosti (1896-1955) y Pedro Figari. Con Figari entablaron amistad, aunque la disparidad de sus talantes creativos no les permitió congeniar estéticamente. "El anciano profesor, aferrado a su tradición, aún hoy lamenta el hecho de que Pedro Figari, entonces en lugar de discutir con él sobre ciertos tecnicismos y no pasar de algunos ligeros ejercicios, no hubiera aceptado toda su autoridad y disciplina para convertirse «en un verdadero pintor»".[15]

Virgilio Ripari. *Retrato de Pedro Figari*. Óleo sobre tela, 76 x 43 cm. Colección privada, 1886

Con los testimonios a la vista, de ningún modo se puede afirmar que Figari hizo carrera en la estela de sus maestros italianos. Tomó apenas algunos elementos con los que fue tímidamente desarrollando un sistema expresivo basado en la mancha, librándose primero de las duras restricciones de la pintura naturalista y luego de la idea de un luminismo de superficie o de un impresionismo basado en percepciones fenomenológicas. Mientras que sus amigos pintores *au plein air* se esforzaron por captar la viveza lumínica del paisaje, Figari atravesó el período "luz de luna", en donde su paleta se oscureció con tonos fríos otorgando al ambiente ese aire nocturno o crepuscular, propicio a la fantasía y a la fábula, que luego extenderá a buena parte de su producción, al punto que nunca podamos afirmar la hora del día o de la tarde en que acontecen sus "historias". Pero sin la regia disciplina que se aprecia en los ejercicios acuarelísticos de *Mercado Viejo* (1890), y sin la densidad plástica del *Retrato del padre* (1885), Figari no hubiera podido dar ese salto hacia una pintura de gran contundencia y de sugestión narrativa, pintura que es, a la vez, lírica y conceptual.

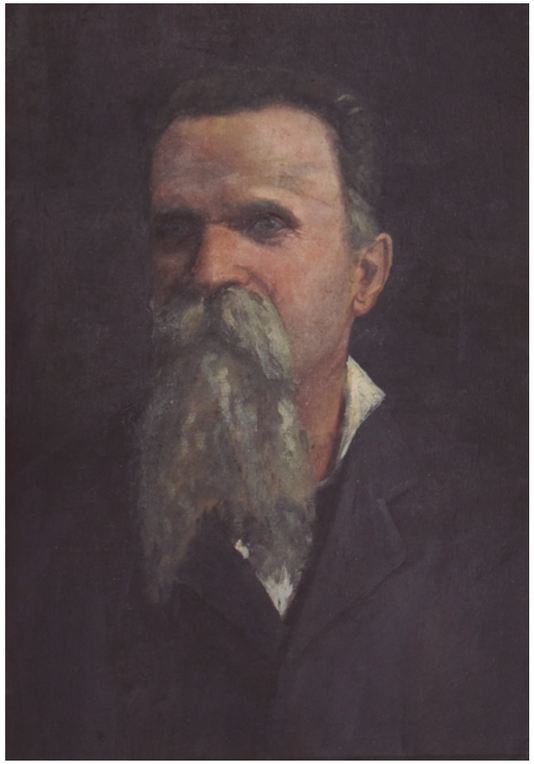
12. Carta fechada en París, dirigida a Alfredo García Vellozo el 4/11/1925. Archivo Museo Figari.

13. Rocca, Pablo Thiago. *Muestra Iconográfica de Pedro Figari*, Museo Figari, Montevideo, 2014, p. 23.

14. Sagradini, Mario. *Sommavilla. Un maestro italiano en Montevideo*. Cabildo, Montevideo, 1994, p. 51.

15. Zani, Giselda. *Pedro Figari*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1944, p. 9.

Retrato de Pedro Figari y María de Castro.
París, 1886. Albúmina. 21,5 x 13 cm.
Estudio P. Morgan



Pedro Figari. *Retrato de Juan Figari de Lázaro*, óleo sobre madera, 49 x 33,5 cm, 1885. Cortesía de Juan Olaso Figari

La primera de las etapas que llamaremos clásica, tiene además de su interés plástico, inapreciable valor documentario [...] *La producción no fue copiosa. El artista que hubo en Figari, le impidió caer en esa superficial pintura diletante. Es por aquel entonces, que recibe los consejos y sugestiones del pintor italiano Sommavilla* [...] *La composición como el color y la forma tratada en su conjunto con soltura y vigor, vaticinan el porvenir de su autor.*

Conferencia del pintor Guillermo C. Rodríguez sobre Pedro Figari, Montevideo, 27-VII-1938.

II. Las etapas

Ninguno de estos mitos, ninguna de esas presunciones, se justificaba. Figari no fue, en realidad, un primitivo, ni, menos aún, un ingenuo [...] *su conocimiento de los secretos de su arte fueron tan vastos, sólidos y hondos desde el punto de vista conceptual como del técnico.*

Córdova Iturburu[16]

Sucede con los grandes artistas y, en especial, con los llamados clásicos. Sobre ellos pesa la valoración de sucesivas generaciones que se enfrentan por vez primera a la obra valiéndose de lo que han dicho y escrito las anteriores.

La recepción de la producción artística es un fenómeno social y político —en el más amplio sentido de la palabra— de enorme complejidad y en el que intervienen numerosas variables. A menudo con intenciones didácticas o debido a la escasez de tiempo para formular hipótesis consistentes se incurre en reduccionismos y simplificaciones. Ningún estudioso está a salvo de error. Pero a resultas de la repetición se generan falsedades perdurables. Se toman por ciertas y se repiten afirmaciones que no han atravesado el tamiz de la comprobación empírica, el análisis directo y frontal de las pinturas, ni la revisión atenta de los archivos.

De este modo, los errores y los esquematismos son forzados a circular por medios de prensa, se cuelan en los sistemas educativos, los comparten los amantes de las artes y se esparcen por los corrillos de los museos, las galerías de arte y las redes sociales. Una gran bola de nieve se va generando y a su paso arrastra verdades junto con medias verdades y falacias de todo tipo.

La obra integral de Figari —política, pedagógica, filosófica, artística— ha debido sortear varios obstáculos debido a su incomprensión inicial. Su reforma educativa, por ejemplo, pero también su obra filosófica fue tardíamente reconocida. La pintura

16. *Pedro Figari. Sus dibujos*, Roberto Arzt editor, Buenos Aires, 1971, p. 7.

en el ámbito local fue admirada en su momento por algunos artistas que demostraron su apoyo en un documento singular[17], pero resistida por la clase dirigente y por el público en general.

La idea de que Pedro Figari se inició en la pintura de mayor, siendo sexagenario, ha calado hondo en el imaginario colectivo. También que no sabía dibujar y que por ello eligió una pintura de mancha y trazo suelto que disimulara los detalles y la definición de las siluetas. Asimismo, se ha dicho que posee un estilo ingenuo y homogéneo, que no sufrió modificaciones con el tiempo. Aun aquellos intelectuales que elogiaron su tesón y reivindicaron el talante de su empresa evocativa desconfiaban de su técnica. Es el caso de Jorge Luis Borges (1899-1986), que había escrito una semblanza elogiosa de Figari en 1930[18] pero que en una entrevista posterior reveló: «A mí me lo presentó Ricardo Güiraldes; él [Figari] era abogado, tendría bien cumplidos los sesenta años, y creo que de golpe descubrió que podía pintar —pintar, y no dibujar, porque no sabía dibujar—, dibujaba con pincel directamente. Y tomó, yo creo que del libro *Rosas y su tiempo*, de [José María] Ramos Mejía, esos temas de negros y de gauchos. Y Pablo Rojas Paz dijo: "Figari, pintor de la memoria", lo que me parece que está bien, porque lo que él pinta es eso.»[19]

Las dudas sobre el talento pictórico del abogado Figari, a menudo mezcladas con juicios racistas, se hicieron sentir también en Europa: «Figari, por supuesto, de ninguna manera es un gran maestro, pero su trabajo es tremendamente pintoresco y fascinante; y para un psicólogo debe ser de interés, pues representa la liberación de las inhibiciones de un abogado profesional.»[20]

Aún al día hoy se leen textos críticos que abordan la pintura de Figari como un bloque estilísticamente compacto, acaso sólo dividido en sus series temáticas.

Quién primero abordó la obra de Figari de manera diacrónica, como parte de un vasto proceso intelectivo e identificó diferentes etapas fue su amigo pintor y grabador Guillermo Ciro Rodríguez. Este artista, a un mes de la muerte de Figari, fue invitado por su hijo Pedro Figari Castro (1905-1984) a dictar una conferencia que acompañaba una muestra en el liceo francés. En base a esta conferencia, reconsiderando algunas fechas e ideas propuestas por Rodríguez, se ha planteado el guion curatorial de la presente exposición.[21] En ella se sitúa cronológicamente, separado por etapas, el proceso pictórico de Figari. También se analiza cuáles fueron sus destrezas técnicas y sus ideas acerca de la pintura, qué soportes y formatos prefirió, cuáles fueron sus temas predilectos, las principales influencias que recibió de otros pintores y qué lugar ocupa el aporte de su hijo y colaborador Juan Carlos.

Período formativo

Con el período formativo (hacia 1885-1914) denominamos esa etapa de Pedro Figari que va desde sus primeras experiencias como alumno de los profesores italianos Goffredo Sommavilla y Virgilio Ripari y que comprende también sus dos primeros viajes a Europa (1885 y 1913). El joven abogado, recién casado con María de Castro, se forma junto con ella dentro de los géneros tradicionales —retrato y paisajes— y va evolucionando desde un estilo académico y naturalista hasta bordear el impresionismo. Para estos primeros tanteos juveniles se sirve de la ayuda de fotografías (*Retrato del padre* y *Mercado Viejo*), pinta al óleo sobre tabla y sobre tela. También realiza varias acuarelas sobre papel.

A este período su amigo Guillermo C. Rodríguez llamó clásico y lo concluye en 1890, año en el que Figari realizó la acuarela *Mercado Viejo*. Sin embargo, nosotros consideramos que los viajes que realizó a Buenos Aires y a Europa, en los que visita museos y exposiciones son también importantes para su formación como pintor. Durante todo este largo período todavía no logra definir una manera personal de pintar ni fijar los temas de su interés. A comienzos del siglo XX comienza a pintar al aire libre en Montevideo junto con sus amigos Milo Beretta y Pedro Blanes Viale, formados en Europa bajo la influencia del impresionismo.

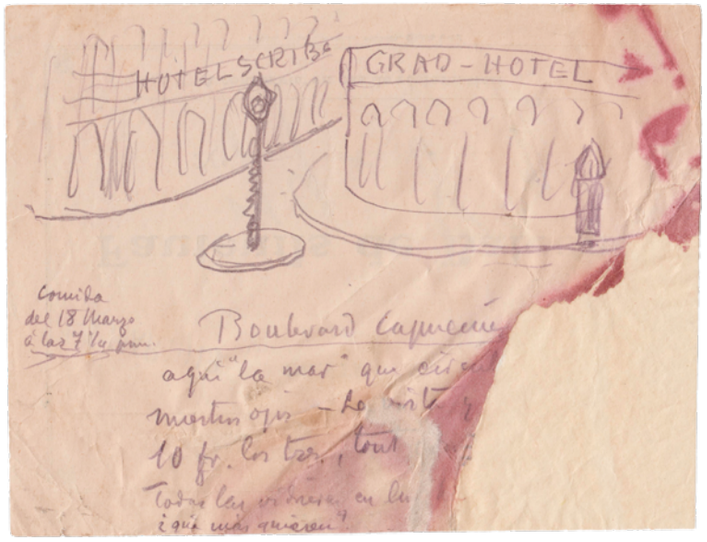
17. Enmarcada en una viñeta de Carlos Castells (1881-1933) en el año 1924 se le envía la dedicatoria «Al Doctor Pedro Figari, insigne artista que ha sabido hacer revivir el alma del pasado con la magia luminosa de su alma moderna. Sus admiradores y amigos...» Siguen más de 30 firmas de José Cuneo, Alberto Lasplaces, Justino Zavala Muniz, Fernán Silva Valdés, Bernabé Michelena, Carmelo de Arzadun, Luis Mazzey, José Mora Guarnido, entre otros. Acuarela y tinta sobre papel, 33 x 90 cm, 1924. Acervo Museo Figari.

18. *Figari. Nuevos valores plásticos de América*, ed. Alfa, Buenos Aires, 1930.

19. Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari. *En diálogo*, Siglo XXI, México, 2005, vol. 2, p. 78.

20. "A Uruguayan Gauguin. American 'Darkies' in a London exhibition". *The Graphic*, May 1, 1926.

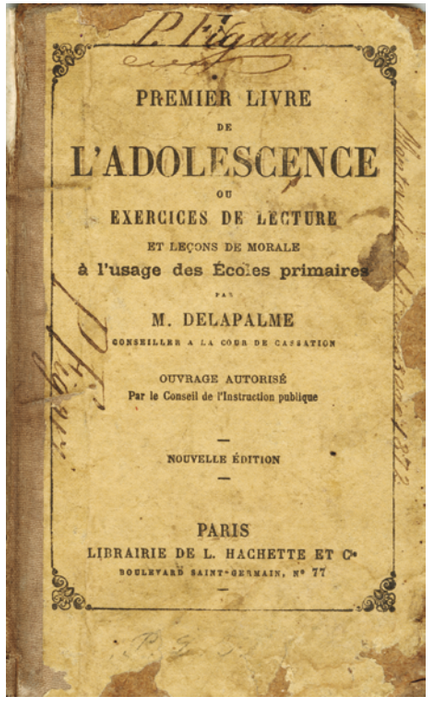
21. Reproducimos la conferencia completa en la p. 69.



Todo lugar —el autobús, el tren, el restaurant— fue propicio para que en un sobre usado, en un programa de teatro, en un menú, papá fijara tales elementos que más tarde, sin la presencia del lápiz, con sólo el pincel y la magia de los colores de su paleta, plasmara en sus cuadros.

Pedro Figari Castro

Entrada al cabaret *Folies Bergère* de París del día 17 de marzo de 1913, con dibujo en el reverso de Pedro Figari



Libro de estudio de francés que perteneció a Pedro Figari. *L'adolescence*. Libraire de L´ Hachette et Cie. Paris, 1867

Dibujo infantil de Pedro Figari en una página del citado libro. Ca. 1870

Veintinueve bocetos de distintos recipientes con formas animales: tucán, tamanduá, conejo, perro, c. 1915-17.
Atribuidos a Pedro Figari. Lápiz sobre papel, 43 x 42 cm

Período de dibujo intensivo (Escuela Nacional de Artes y Oficios)

Poco se ha estudiado desde el punto de vista de la evolución artística del binomio Figari, el período que va desde 1915 a 1917, en el que el padre se encuentra al frente de la Escuela Nacional de Artes y Oficios (ENAO). No sólo inculca a los alumnos un método nuevo que incluye salidas a tomar apuntes del natural —fauna y flora autóctonas— y estudiar las colecciones precolombinas del Museo de Historia Natural de La Plata y del Museo Etnográfico de Buenos Aires (1916), sino que ellos mismos, padre e hijo, realizan gran cantidad de dibujos a modo de proyectos de diseño artesanal e industrial. El Museo Figari posee en su acervo más de 250 de estos dibujos. La etapa de la ENAO se ha abordado desde el punto de vista de su impacto educativo, social y político, por varios autores como Luis Anastasía (1930-2017) y Gabriel Peluffo Linari (1946). Sin embargo, no se han considerado hasta épocas recientes,[22] las consecuencias que ha tenido este *tour de force* de la práctica dibujística con miras a comprender el "salto" que dará poco tiempo después el binomio Figari a la escena artística profesional.

En los dibujos de Pedro Figari percibimos un trazo concentrado y diminuto. Figari llega a la ilusión del volumen en los cuencos, bandejas y centros de mesa, por ejemplo, gracias a un convincente claroscuro logrado por superposición de meandros y trazos en espiral. Mientras que su hijo, de formación arquitecto, posee una grafía más recta y llega al sombreado por un achurado veloz y directo, muy propio de su profesión.

Nunca el dibujo de Pedro estuvo tan cerca de su caligrafía, de letra pequeña y apretada. Nunca hasta entonces ha dibujado una textura con un grafismo tan condensado. Este ensimismamiento delata la intensidad de una búsqueda estética, pero también la obsesión de un compromiso con el proyecto de la reforma educativa que tiende hacia una idea integral de la vivienda, a un modo de habitar el espacio. En sus dibujos de muebles casi siempre busca la analogía zoomórfica. Los muebles y objetos más variados adquieren rostros y formas animales (procedimiento que reelaborará más adelante con la serie de *Las piedras expresivas*).

Pedro Figari, junto a su hijo Juan Carlos, invierte días y noches en diseñar el mobiliario de viviendas urbanas y rurales. De estos apuntes, bocetos y esquemas, no desperdicia nada. En el reverso de algunos papeles se pueden leer las minucias administrativas que como director de la Escuela lo reclaman y de allí se pueden inferir las luchas

22. V. Pablo Thiago Rocca, "Hábitat y utopía. Hacia un diseño integral americano" en *Los maestros se visitan*, catálogo de las exposición homónima, MEC, Montevideo, 2018.

Los días fueron cortos y la labor extrema para llegar, en un plan bienal, a la producción enjundiosa y renovada. Y así dieron los talleres, un febril ardor, desde la mesa, a la cuna, al vaso, a la cesta, al vitrail, a la lámpara, al traje, al cortinado toda una obra nueva y de alta dignidad artística. Una creación seria y orientadora como sólo pueden ofrecer las grandes y ordenadas escuelas europeas [...] *De esa fugaz estancia en la Escuela Industrial, Figari pasó del campo filosófico al campó creacional. Ya no fue más la pregunta ante el insondable mar del arte; ahora fue la realización artística con sus manos y sus ojos bisoños.*

Carlos A. Herrera Mac Lean, *Pedro Figari*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1943.

Bocetos de Pedro Figari dibujados en un sobre de carta. Lápiz sobre papel, medidas variables, ca. 1916

Trece bocetos de cuencos y jarros con forma de yacaré, mulita y otros animales. Atribuidos a Pedro Figari. Lápiz sobre papel, 30 × 41 cm. Ca. 1915-17

Diseño de aparadores y despensas.
Atribuido a Pedro Figari,
lápiz sobre papel, 28,5 × 21,5 cm. Ca. 1916

políticas que lo consumen y que a la postre determinarán su alejamiento de la ENAO. Sin embargo, en el gran ensayo gráfico que significa esta etapa, el hombre de cultura letrada que es don Pedro, el pensador de la generación del Novecientos, ha de probarse a sí mismo como creador, como artesano y como artista.

Período de "Nocturnos" o "Claro de luna"

Este período que denominamos "Nocturno" (hacia 1914-1921) y que otros han llamado "Claro de luna", por la luz fría que baña los paisajes y las escenas campestres, es uno de los tesoros menos conocidos de la pintura de Figari. A diferencia de la opinión de Guillermo C. Rodríguez, que sitúa el inicio de esta etapa en 1890, nosotros la ubicamos *a posteriori* y con una mayor intensidad cuando se ve obligado a renunciar a la ENAO: Figari busca con pasión una nueva forma de expresarse. La pincelada se torna un poco más suelta, las formas adquieren mayor densidad y peso. Con una paleta de colores reducida y fría —gamas de azules, verdes y plateados— busca dar un efecto sugerente a la pintura, como envuelta en un halo de misterio. Pinta sobre madera y sobre tela cubriendo totalmente el soporte y cargando el pincel y la espátula de pigmentos.

Todavía no consigue un estilo netamente personal pero ya asoman algunos temas que serán de su agrado y esa atmósfera crepuscular —con la luna siempre presente— que más adelante se transformará en su marca reconocida. También se nota la influencia de su hijo Juan Carlos, con quien sale a pintar y comparten hallazgos y errores. Pedro Figari ya no se sirve de fotografías sino que se inspira en la realidad o se ayuda de bocetos y apuntes del natural que suelen tomar juntos, padre e hijo, fortalecida la relación artística y filial luego de haber compartido la experiencia educativa de la ENAO.

Juan Carlos Figari Castro. *Sin título (paisaje)*. Óleo sobre cartón, 24 x 31,5 cm. Sin fecha

Acabamos de recibir la carta de papá en el momento que contemplábamos la salida de la luna detrás de un cerro. Era una hermosísima luna dorada, la noche es ideal, aquí tendrían papá y Juan Carlos para hacer algunos claros de luna preciosos.

Carta de Mercedes Figari (1892-1918) a su padre, "Juan Carlos y nenas". Minas, 2-XII-1914. Archivo Museo Figari.

Período consagratorio

El denominado período consagratorio (1921–1934) comienza con su primera exposición junto con Juan Carlos en Buenos Aires y culmina cuando regresa a Montevideo, luego de haberse radicado nueve años en París. Figari encuentra sus temas, que son principalmente las tradiciones y costumbres del Río de la Plata en el siglo XIX, y, al mismo tiempo, descubre una manera de pintarlos con rápidas pinceladas "sueltas" y mucho color. Pronto abandona el soporte tela para utilizar, a partir de 1922, aproximadamente, sólo el cartón. A diferencia de la mayoría de los pintores de su época no realiza un fondo blanco para comenzar a pintar (imprimación) y tampoco retoca con barniz al finalizar la pintura. El cartón basto de color beige subido, casi dorado, se asoma a menudo por diferentes sectores de la obra como un color más para dotar de armonía tonal a toda la composición. En esta etapa se condensan numerosas influencias estilísticas, sin que podamos definirlas a cabalidad o sustraerlas a su propia manera.[23]

Figari pinta por series temáticas, idea que toma prestada de los impresionistas, pero lo hace sin la preocupación de aquellos de plasmar los cambios de luz atmosférica. En las series predomina el ejercicio de la evocación: candombes, casamientos y velorios de descendientes africanos, bailes criollos, bailes de salón y escenas de campo. Se mueve en un vaivén temporal: pinta tanto temas de un pasado remoto —serie de los trogloditas, escenas bíblicas, indígenas anteriores a la colonia— como acontecimientos que pertenecen a su presente —circos, jugadores de bochas, corridas de toros, paisajes de Venecia, entre otros—. Ha estudiado bien sus temas y realizado muchos bocetos y apuntes de figuras. Sin embargo, no elabora un abocetado previo sobre el soporte cartón sino que aplica y compone directamente con el pincel y la espátula. En los primeros años (1921-1923) el espacio de sus pinturas presenta una perspectiva más convencional y las figuras llevan más detalles y colores, pero poco a poco va simplificando y aplanando su propuesta plástica, dejando una especie de friso donde desfilan, apretados, todos los personajes.

23. "Arranca de la verdadera pintura: no debieron serle ajenos al 'manchón de instantaneidad' de Velázquez, el intrépido pincelar de Goya, los ritmos dinámicos de Brueghel, la deformación de Toulouse-Lautrec, la obsesionante expresividad por el puro color de Van Gogh, el estatismo simbólico enfervorizado por Gauguin, y finalmente, en su conciencia, el arabesco pictórico de los esfumados ritmos a la manera de Anglada, y la carnalidad plástica de Bonnard, sin excluir las sutilezas de Vuillard". Romualdo Brughetti en *Seis maestros de la pintura uruguaya*. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, 1987, p. 78.

Pedro Figari. *La excusa.* Óleo sobre cartón, 50 x 82 cm. Sin fecha

Es una pintura muy narrativa, que parece contarnos historias. En esta etapa escribe también cuentos, poemas, novelas y obras de teatro. Es la época más conocida de la pintura de Figari y la que obtiene un gran reconocimiento internacional. En los últimos cuatro años de su vida, ya reinstalado en Montevideo, prácticamente no pinta, más bien retoca los cuadros, pero continúa realizando exposiciones hasta sus últimos días.

Coinciden los críticos sobre los principales componentes del lenguaje plástico de Figari: grafía directa y dinámica, arabesco de las formas, riqueza de la materia, suntuosidad del color.

Juan Corradini

Radiografía y Macroscopía del grafismo de Figari, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1978.

Pedro Figari. *El Gato*. Óleo sobre cartón. 70 x 100 cm. Ca. 1924

Pedro Figari. *En pleno partido*. Óleo sobre cartón, 33 x 39 cm. Sin fecha

El cartón, además de servirle como material para el desarrollo del cuadro, está muchas veces valorizado, como tono, dentro de la misma composición.

Ernesto Pinto

"Pedro Figari y sus relaciones con la poesía", *Revista del Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes*, N° 2, Montevideo, 1961, p.8.

Fundamentalmente Figari vio la pintura, la pintura como masa, como ritmo de color, como forma intuitiva en el equilibrio de los tonos y en el ensamblamiento de los arabescos. Vio la pintura como un auténtico pintor, un poeta de la metáfora envolvente, apartándose de fórmulas cerradas, racionales, sostenido por la calidad de los empastes jugosos, frescos y rozagantes.

Romualdo Brughetti. *Seis maestros de la pintura uruguaya*. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, 1987, p. 78.

Pedro Figari. *Emigración*. Óleo sobre cartón, 58,5 x 79 cm. 1932

Pedro Figari. *Bocetos de personajes*. Lápiz sobre papel. 14 x 21 cm. Sin fecha

En algunos casos se valió de apuntes y en otros, pintó directamente sobre el cartón. Es plausible que la mayoría de sus dibujos hayan sido concebidos como estudios preparatorios, pero no todos fueron usados necesariamente como bocetos para cuadros específicos.

Alfredo Halegua. *The Magic Line: The Drawings of Pedro Figari,* Publisher, Monumental Sculptures. Texas, 1988, pp. 17-18.

III. Bases del pensamiento plástico de Pedro Figari

"Yo tenía a la sazón 55 años. El ambiente no comprendía esta situación y hasta se miraba con desazón, cuando no despectivamente y con agresividad. ¡Abandonar una carrera de esa forma! ¿para qué? ¡para hacer míseros muñequitos! En fin, yo me decía: si fracaso he de encontrar la rama de una piadosa higuera para ahorcarme."

Pedro Figari

Como se ha dicho, Figari fue bastante renuente a hablar o escribir sobre aspectos técnicos de su pintura. Eso lo diferencia de muchos de sus contemporáneos y, en particular, de otro gran maestro de la pintura uruguaya que regresó a Uruguay desde Europa el mismo año que él, 1934, Joaquín Torres García (1874-1949). En este sentido, y a pesar de que ambos artistas se comportan como filósofos que se expresan con el pincel y la pluma, son muy distintos. A Figari le ocupaban y preocupaban los motivos de sus pinturas y no dejó discípulos a su paso. Ello no fue óbice para que desarrollara un estilo personalísimo y alcanzara una maestría en el manejo de sus herramientas expresivas. Revisando la abundante correspondencia, así como textos críticos referidos a otros artistas y apuntes autobiográficos, asoman aquí y allá como pinceladas mínimas, comentarios, conceptos, notas que nos ayudan a discernir su proceso creativo.

Presentamos a continuación una selección de estos fragmentos. Y aunque al principio Figari renunciara a presentarse como pintor profesional resulta indudable que consiguió desarrollar más que un *metier*, un pensamiento plástico, una manera de imaginar y de recrear procesos evocativos y remembranzas históricas a base de sugerencias cromáticas y grafismos personales. En su etapa consagratoria, Figari recrea el pasado con un trabajo manual veloz que busca dar continuidad de trazo para alcanzar imágenes fuertemente estructuradas y a la vez líricas, con un enfoque ligeramente fantástico. No nos olvidemos que toda esa última etapa, realizada en Buenos Aires y en París, parte de su sola imaginación sin el empleo de referencias fotográficas ni modelos vivos. Pero dejemos "hablar" al maestro Figari.

Pablo Thiago Rocca
Director

No importa que él [Guillermo C. Rodríguez] *no haya estudiado a conciencia el espectro solar, ni anatómicamente el cuerpo de un caballo, ni observado con detención las múltiples variantes del cielo al atardecer: lo que no sepa lo presentirá su instinto y la impresión recibida ante aquellos espectáculos de la naturaleza quedará reflejada fielmente en la tabla o en el lienzo por medio de pinceladas fuertes, seguras, acertadas en el tono general. Siente intensamente la poesía del color y la canta en manchas que son estrofas hermosas, cálidas, de una sonoridad magnífica.*

Jean Jacques (seudónimo del Dr. Pedro Figari), *El Siglo*, 1910.

Sus cuadros [José Cuneo] *evocan la naturaleza como si fuesen imágenes de las mismas percibidas a través de las transparencias y destellos de amatistas, zafiros, esmeraldas y rubíes. Es la quintaesencia de la magnificación de lo real. No obstante parece a muchos que es una extravagancia el empleo del color puro en la expresión pictórica* [...] *Si puede ser evocada la naturaleza por medio del grafito del carbón, ¿quién duda de que se la pueda evocar, también por medio de las pastas más puras que haya obtenido la química industrial y de que no sea forzoso «ensuciarlas» para pintar bien? Esta fobia del color puro tiende a restringir la técnica y ella no debe ser nunca restringida porque es limitar un campo, que por mucho que se le estire no llega ni podrá llegar jamás a expresar cabalmente un concepto cualquiera. Apenas llegan los más hábiles maestros a dar esa «ilusión» y después de todo, hay que tender a la variedad constantemente.*

Carta abierta de Pedro Figari a José Cuneo, publicada en el diario *La Mañana*, 25-VII-2018.

Pedro Figari. *Vieja estancia*. Óleo sobre cartón, 61 x 82 cm. 1932

En medio de todo esto [primera exposición de 1921], *yo, más tranquilo acerca de mi ensayo y blindado por mis personales creencias estéticas, me esmeraba en ordenar mis recuerdos, en hacer comprobaciones, y en ampliar mi documentación, no tanto para resolver tecnicismos, sino para dominar los asuntos que pretendía sugerir, simplemente sugerir, sin pretensiones pictóricas y de tal modo que me sobresaltaba cada vez que se me decía pintor. No, replicaba yo, no soy pintor sino documentador de nuestra tradición. Es la adopción de tal criterio lo que me permitió realizar una obra pictórica singular y personal.*

Apuntes autobiográficos de Pedro Figari del 9-VI-1938. Archivo Museo Histórico, carpeta 2616.

Mi pintura no es «una manera de hacer pintura» sino un modo de ver, de pensar, sentir y sugerir". Por esto es personalísima, según lo reconocen tantos, y puede ser escuela, por cuanto cada cual tiene su modo peculiar de encarar todo eso, debe tenerlo por lo menos, si es artista genuino; de no, sólo es manipulador, remedador, maestro técnico si se quiere, mas no artista, lo que presupone centralmente creación, novedad, renovación, aporte.

Carta de Pedro Figari a Eduardo de Salterain y Herrera, París, 27-V-1933.

Pedro Figari. *Candombe*. Óleo sobre tela, 56 x 78 cm. 1921

Pedro Figari. *El Camino.* Óleo sobre tabla, 35 x 45 cm. Firmado en 1907 bajo el seudónimo de P. Merlín

Mi éxito se debe a que renové en pintura por el concepto, no por la técnica, según se ha tratado de hacerlo copiosamente en nuestros días. Mi técnica, por ceñirse a un concepto nuevo, acompañó dicha renovación. Puede decirse que aprendía a pintar sin quererlo, al fijar nuevos conceptos pictóricos. Como que pintaba mi espíritu, el pincel se conectaba con él, en vez de conectarse con la retina. No me guiaba el propósito de alardear facultades técnicas, sino más bien de hacer de modo que pasaran éstas inadvertidas, o sea, al revés de lo que generalmente se estila. No era mi propósito el «pintar bien», sino el pintar de modo que mis imágenes cobrasen interés por sí mismas, independientemente de la técnica, si acaso es posible. De ahí que tantos incautos hayan sonreído al ver mi pintura, pensando en que una pintura así, tan fácil, estaba al alcance de cualquiera.

Pedro Figari. Apuntes autobiográficos de 1938. Archivo Museo Histórico Nacional.

Pedro Figari. *Día de Trilla.* Óleo sobre lienzo, 65 x 126 cm. 1921

Puedo afirmar que me he formado una manera adecuada a los temas que trato. Para pintar, yo no tomo la paleta y me planto frente al lienzo con la resolución de embadurnarlo, haciendo parodia de la realidad. No soy como los pintores; trabajo mucho en idear y sentir con reposo. ¿Cómo podría pintar con fidelidad aquella trilla?, me pregunto. Y el cuadro de la trilla, como todos los míos, es obra de un proceso de evolución, de intuición y de estudio. Evoco y sugiero.

Pedro Figari entrevistado en revista *Atlántida*, Año VI. N° 271, p. 5,
"El hombre del día. Pedro Figari, el pintor tradicionalista" Buenos Aires 14-VI-1923.

Pedro Figari y un grupo de personas en el Molino de Pérez. Figari, agachado, algo le señala a su hijo Juan Carlos. Fotografía a la albúmina, ca. 1900. Acervo Museo Figari

Desde muy temprana edad Juan Carlos Figari Castro acompaña a su padre en sus salidas a pintar. Ya de adolescente pinta junto con él y en adelante colaborará en todos sus emprendimientos creativos, como en la dirección de la Escuela Nacional de Artes y Oficios y en la primera exposición que realizan juntos en la Galería Müller de Buenos Aires en 1921. Es entonces cuando Juan Carlos decide dejar los pinceles para dedicarse por completo a apuntalar la carrera pictórica de su padre, ayudándole a organizar exposiciones, primero en la capital porteña y luego en Europa (París, Londres y Bruselas). La muerte sorprende joven a Juan Carlos en París, a los 33 años de edad, lo que significará un duro golpe anímico para la familia. A un año de su fallecimiento, Pedro Figari publica el poemario *El Arquitecto,* en homenaje a su querido hijo y colaborador.

Pedro Figari pintando en las inmediaciones del Molino de Pérez. Junto a él, debajo de la paleta, se ve al niño Juan Carlos. Fotografía a la albúmina, ca. 1900. Acervo Museo Figari

Retrato de Juan Carlos Figari Castro. Detalle de fotografía familiar. Montevideo, ca. 1900. Copia en gelatina y plata. Acervo Museo Figari

Sala de labores de la ENAO donde están, entre otras personalidades, de derecha a izquierda, Juan Carlos y su padre Pedro Figari. Copia fotográfica. 1915-1917

Juan Carlos Figari Castro. *Fiestas de verano. Carnaval. Montevideo.* Témpera sobre papel, 39 x 24 cm. 1916

Juan Carlos Figari Castro. París, ca. 1925. Copia en gelatina y plata. Autor: s/d.

Juan Carlos Figari Castro. *Sin título.*
Lápiz sobre papel, 24 x 18 cm. Sin fecha

Pedro Figari. *Después de la visita*. Óleo sobre cartón, 48 x 63 cm. Ca.1927

Figari pinta

Pinta cielo tordillo,

nube china,

campo llano y callado y compañero,

con blanco mazamorra,

gris camino,

ocre parva

o celeste lejanía;

en silla petizona

—pelo bayo—,

el mate corazón

—¿nido de hornero?—,

en las ramas, de tala, de su mano

y un pedazo de cuerno hecho boquilla

en perpetuo delirio

de humareda;

mientras pinta

y se escarba la memoria

—como quien traza cruces sobre el suelo—

con pinceles que doman lo pasado;

claros patios de voz azul aljibe,

beata falda,

o entierro jaranero,

mancarrón insolado,

duende perro,

porque sabe rastrear el tiempo muerto,

en las huellas ya perdidas

del recuerdo,

y le gustan los talles de frutera,

el olor a zorrino,

a terciopelo,

los fogones de pavas tartamudas,

los sumisos crepúsculos mugientes

y los gatos

con muchas relaciones,

que pinta,

rememora y recupera,

Pedro Figari. *Luna de miel*. Óleo sobre cartón, 50 x 69 cm. Sin fecha

Pedro Figari. *Candombe*. Óleo sobre cartón, 40 x 50 cm. Sin fecha. Colección particular

con rojo federal,

azul encinta,

amarillo rastrojo,

rosa rancho,

al revivir saraos encorsetados,

velorios de angelito caramelo,

tertulias palo a pique,

perifollos,

viejos gauchos enjutos de quebracho,

que describe con limpia pincelada,

puro candor

y tábano mirada;

para luego tutearse con carretas

o chismosos postigos de ancha siesta,

o jadeantes rebaños de tormenta;

que pinta y aquerencia en sus cartones

—para algo comió choclo, entre pañales,

de ingenua chala rubia,

bien fajada

y acarició caderas de potrancas

o de roncas guitarras pendencieras,

en boliches lunares,

ya difuntos—;

mientras mezcla el granate matadura

con el negro catinga candombero

y aflora su sonrisa de padrillo

—un poco amarillenta,

un poco verde—,

ante tanta visión

reflorecida

—con perenne fervor y gesto macho—,

por la criolla paleta socarrona

donde exprime su lírica memoria.

Este poema de Oliverio Girondo sobre el pintor Figari permaneció inédito en libro hasta que se incluyó en la edición de poesías completas que publicó la editorial Losada en 1968 (Girondo, Oliverio. *Obras completas*. Edirorial Losada, Buenos Aires, 1968).

Fuente: www.anaforas.fic.edu.uy

Pedro Figari. *Barrio de negros*. Óleo sobre cartón, 50 x 70 cm. Ca. 1924

Pedro Figari. *Las lavanderas*. Óleo sobre cartón, 33x 39 cm. 1920

"...En aquel lugar de paz arcana, el maestro se sentía como el pez en el agua. El silencio del ambiente solo era perturbado por el murmullo del mar y de tanto en tanto, por los «buenos días» balbuceado por las cobrizas lavanderas criollas a la vera de sus jamelgos cargados de bultos de ropa..."

La pintura de Figari según Guillermo. C. Rodríguez

Conferencia de Guillermo C. Rodríguez sobre Figari dictada el 27 de agosto de 1938 en el salón principal del Liceo Francés (Montevideo) en cuyas paredes se exhibían cuadros de Figari aportados por su hijo, el profesor Pedro Figari (h).*

Creo interpretar el sentir de todos los presentes, al expresar que ha sido tan oportuna como feliz la idea de nuestro ilustrado y querido Director, al vincular a la jubilosa recordación patriótica del 25 de Agosto, dos nombres de alta jerarquía artística, dentro y fuera del país: Carlos Reyles y Pedro Figari.

No escapa a mi conciencia, la responsabilidad que implica, el tentar siquiera, un pálido esbozo de la figura representativa del gran pintor Figari. Modesta ofrenda la mía, que sólo llega a insinuar lo que otros con más autoridad y certero juicio, han expresado sobre este auténtico y personalísimo artista, recientemente desaparecido.

Tanto la crítica más penetrante del Río de la Plata, como la de París, Londres y Bruselas, sólo conocieron y comentaron en tono ditirámbico, el ciclo de su copiosa actividad que abarca desde el año 1921 al 33 más o menos y que representa sin género de dudas lo más sabroso y depurado de su lírica plástica.

Los cuadros expuestos en nuestro Liceo, con motivo de este homenaje, pertenecen a la colección del distinguido profesor, señor Pedro Figari (hijo) y a él debemos agradecer la gentileza de poder admirarlos. A mi juicio, estas telas podrán servir de ejemplo y exponente a la vez, de las tres épocas de su obra, cronológicamente considerada. La primera de las etapas que llamaremos clásica, tiene además de su interés plástico, inapreciable valor documentario y corresponde a fechas anteriores a 1890. La producción no fue copiosa. El artista que hubo en Figari, le impidió caer en esa superficial pintura diletante.

Es por aquel entonces, que recibe los consejos y sugestiones del pintor italiano Sommavilla, ilustre anciano de mente lúcida, que alcanza actualmente la edad de 90 años. La tela que exhibimos, un auto-retrato, representa a don Pedro Figari, de pie, junto a su señora esposa, graciosamente emplaza frente al caballete. La composición como el color y la forma tratada en su conjunto con soltura y vigor, vaticinan el porvenir de su autor.

* En el año 2017 recibimos la visita del arquitecto Guillermo Rodríguez Reborati, hijo del pintor y grabador Guillermo Ciro Rodríguez (Montevideo, 1889-1959). Guillermo hijo nos proporcionó varios documentos de su padre que lo relacionaban con Figari. Él mismo había conocido de pequeño a don Pedro y donó al museo un conjunto de catálogos y escritos, entre ellos, esta conferencia mecanografiada, y hasta ahora inédita, que dictó su padre a un mes de la muerte de Figari.

El cuadro en que aparece el mercado viejo, ejecutado a la acuarela y fechado en 1890, pertenece a la iniciación de la segunda época y cotejado con el anterior, el cambio es brusco. El pintor de caballete sale a observar los efectos de la luz, como lo haría cualquier pintor impresionista. La forma de las cosas ha sido muy respetada, y graduada la atmósfera en sus distintos planos. La ejecución tan suelta y transparente de materia, como lo hubiera podido lograr un experto profesional.

Hemos hecho referencia en párrafos anteriores al "impresionismo" que parece haber captado Don Pedro Figari, en lo que se refiere a concepto estético y teoría de los colores.

No olvidemos que desde 1874, el jefe del impresionismo, el gran Manet, viene luchando con sus compañeros de cruzada, contra el academicismo imperante y que nuestro artista, espíritu sagaz, seguía de cerca todo lo que se relacionaba con las conquistas de la ciencia, filosofía y arte que se producía en Francia, preferentemente. ¿Podía ignorar un hombre de curiosidad tan penetrante, como don Pedro Figari, admirador de Zola y su escuela, el valor substancial de los juicios de éste, sobre la obra de Manet, Cézanne y el movimiento impresionista? Conviene destacar al hablar de la personalidad del pintor Figari, que, además de su vasta cultura universal, sus preferencias temperamentales fueron netamente francesas, por lo que ellas tenían de renovadoras, en primer término. Y pasamos a comentar someramente, los cuadros que representan la última etapa de su carrera de artista, es decir, desde el año 1917 hasta la fecha.

Es con esta serie de su copiosa producción, que el pintor logró la gran notoriedad de que goza su nombre.

Del realismo de acento bucólico, de paisajes de líneas sencillas y personajes humildes, que caracteriza a la segunda etapa, pasa a sus cuadros de bella orquestación cromática de pintor poeta, comparable a la mística de un Strawinsky.

Aquellos que nos honramos con su trato y supimos aquilatar en todo su alto significado su consejo, sobre temas de arte, sabemos que don Pedro, como familiarmente le llamábamos, tomó los pinceles siempre que su abrumadora tarea profesional se lo permitía, desde un cuarto de siglo atrás, por lo menos. Desde 1900 hasta 1917, el artista trabaja en forma espaciada, en ese conjunto de obras de reducidas dimensiones en general, y que nosotros denominamos segunda época o período realista de su pintura. Y es precisamente, dentro de esta segunda etapa de su fecunda vida, que yo quisiera colocar por un momento a los que se dignan escucharme, para comentar la producción, que si bien permanece casi desconocida para la mayoría, señala una época, y pone en evidencia la vocación irrefrenable de un hombre que logró mantener fresco y lozano un ensueño superior, en el medio ingrato y reducido de aquellos tiempos.

La serie de cartones pintados por aquél entonces, cobran hoy un valor inapreciable desde el doble punto de vista de arte puro, y del interés biográfico.

En su casa de la calle Misiones, donde tenía instalado en el primer piso, su estudio de abogado, en un ambiente acogedor, que descubría sin esfuerzo las aficiones y directivas espirituales de su dueño, podíamos contemplar en el eje del testero principal, entre fotografías de hombres ilustres, una cabeza ejecutada en negro y blanco, al óleo, por el pintor Figari, de Emilio Zola, el batallador naturalista. Y junto a estas fotos de literatos y juristas, la nota de su arte, su actividad predilecta, representada allí, por un nocturno que tiene por tema "el mercado viejo", visto desde la calle Juncal hacia el sur. Este nocturno constituye un acierto como pintura evocadora, y ratifica en forma elocuente la poderosa memoria visual y sensibilidad de su autor. En el mismo testero, otras dos notas de regulares dimensiones, una de ellas tiene por tema, el juego de olas que rodean unas negras piedras, de nuestra costa en el Este. El otro, un nocturno, efecto de luz que tantas veces pintó durante toda su vida, sorprendido en el hermoso jardín señorial del Dr. Carlos de Castro.

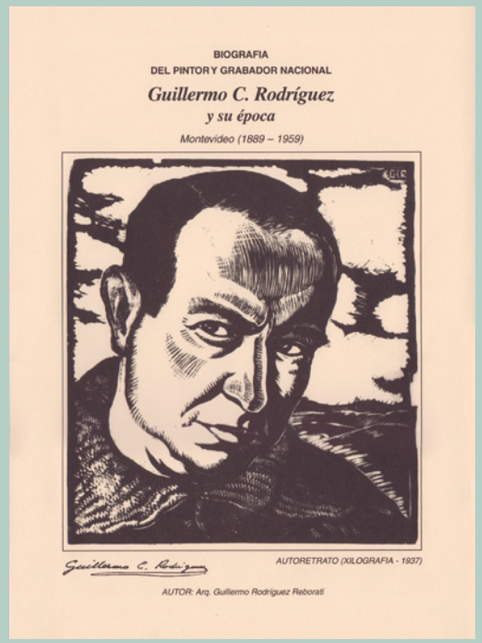
La visión realista que campea en estas dos obras, con sus gamas dominantes en tonos bajos: grises, azules plateados, verdes malvas y negros, es lo que da expresión inconfundible a toda la pintura ejecutada en aquella época.

Constituyen estas obras, el fruto de la llamada "feria judicial" durante cuyo tiempo, el artista deja de lado preocupaciones de toda índole, dando rienda suelta a su inquieta imaginación. Trabaja en esas ocasiones con preferencia en Malvín, en el paraje conocido por el molino de agua, rincón de égloga, donde un arroyuelo entrega su escasa linfa a los grandes médanos, que ocultan en un bajo una vetusta mole de la época colonial. Lleva frecuentemente de compañeros a un espíritu excepcional, el pintor Milo Beretta y a un paciente pescador, su hermano Juan.

En aquel lugar de paz arcana, el maestro se sentía como el pez en el agua. El silencio del ambiente solo era perturbado por el murmullo del mar y de tanto en tanto, por los "buenos días" balbuceado por las cobrizas lavanderas criollas a la vera de sus jamelgos cargados de bultos de ropa.

Y en este medio áspero y tierno a la vez, que recuerda la pintura de un Millet o Segantini, el artista con más emoción que color en sus pinceles, toca con soltura sus notas, comparables a un exquisito soneto de Herrera y Reissig. Regresaba de sus breves estadas, a las tareas habituales, renovado por un tiempo, de cuerpo y espíritu.

Costaba trabajo vencer una especie de delicado pudor, bajo el cual se escudaba el maestro, para no acceder a nuestro pedido de admirar el fruto de su excursión. Y solo después de reiteradas y festivas súplicas de nuestra parte, el artista, con movimientos de cabeza y de las manos que acariciaban su típica barba, gestos que parecían expresar el "conócete a ti mismo", aceptaba gustoso a nuestra demanda. Cuando entre las palabras de franca aprobación deslizábamos una frase que quería significar que su obra, era ya por la síntesis y fuga lograda, la de un pintor que "está de vuelta" y que asombraba por la simplicidad y frescura obtenida, el artista guardaba silencio y dirigía la mirada instintivamente hacia una horrible pila de expedientes remitidos por el Banco de la República a su abogado y no al pintor...



Guillermo C. Rodríguez y su época de Guillermo Rodríguez Reborati, Montevideo, 1998.

El comentario amargo surge solo, cuando pensamos en la íntima tragedia sin remedio a la que estaba condenado aquel espíritu superior.
Si don Pedro Figari, dotado de un temperamento privilegiado, hubiera actuado en un medio de cultura milenaria, al calor y simpatía de maestros y camaradas de taller, donde el artista llega con disciplinas a dominar la artesanía, que luego nos permite modular toda la rica gama de nuestra más secreta emoción, si esto hubiera sido factible, digo el autodidacta, el instintivo, hubiera logrado con muchísimo menos esfuerzo una sazón temprana para su obra, que el destino que juega con nuestras vidas no permitió.

Pero, la dura realidad de nuestro medio, desplazando auténticas vocaciones, no logró quitar el temple de hombre de combate y pensador que distinguió a Pedro Figari. Por el contrario, a la edad en que la mayoría de los intelectuales del país, terminan su carrera, nuestro artista pone a prueba su juventud mental, y capacidad realizadora.

Ejemplo y milagro del cual la juventud debe tomar buena nota.

Por aquella época, don Pedro Figari, no exponía su obra ni se logró que lo hiciera. Solamente los íntimos y un grupo de gente joven del oficio que lo admiraba, seguía de cerca su producción. Es por ese entonces, que el pintor Milo Beretta, expone sus cuadros realizados en Malvín, Punta del Este y Punta Ballena, en la casa Moretti, Catelli y Mazzuchelli, ambiente de grata recordación. La prensa local es muy severa con el artista expositor y le dice entre otras cosas, que deje los pinceles que está maltratando la naturaleza (textual). La crítica pacata se ruboriza y Don Pedro Figari, que sabe que tiene la verdad de su parte, que aquello se abrirá camino, se ríe con fina ironía y poniendo el abogado a servicio del esteta, quiebra lanzas con éxito a favor de su pintor amigo.
Estas exposiciones se repiten con bastante frecuencia, pues Beretta, pasa por un período de gran actividad y nuevamente el moscardón de la crítica zumba y don Pedro Figari, sin inmutarse, lo aplasta con su inteligente y bien orientado juicio. Este juego, inocente en el fondo, encanta al luchador que lleva tan adentro y lo tienta y ejercita nuevamente su prédica al arribar Blanes Viale, y exponer sus obras.

Aquella primera exposición de conjunto llevada a cabo por Blanes Viale, después de muchos años de ausencia, marcó una época tan beneficiosa para la cultura de nuestro medio, como 20 años después, repetiría don Pedro Figari, con la alcurnia propia. La autoridad personal y valor de la obra de Blanes Viale, refuerza poderosamente nuestra causa de vanguardia. Don Pedro Figari, olvida la seria lucha profesional y se entrega candorosamente con amor paternal, a explicar a todo el mundo, el valor substantivo de las obras que derraman el sol y la alegría pánica de vivir, tan profundamente sentida por Blanes Viale.

Un buen número de pintores y escultores de mi generación, recuerdan y saben aquilatar, el valor fermental que implicaba para nuestro espíritu, orientado hacia nuevas normas de arte, aquella enseñanza recogida cotidianamente, en la casa de exposiciones de nuestro amable amigo Catelli.

Con las primeras sombras de la tarde, se recortaba en la puerta de entrada, la recia e inconfundible silueta de don Pedro, que llegaba gozoso a participar de la reunión que tanto atraía a su espíritu de artista.

En ella actuaban en franca camaradería el Dr. Pérez Petit, Don Martín Lasala, Vidal Belo, Beretta, Blanes Viale, Carlos Castellanos, Barbieri, Bazzurro, Michelena, Cúneo, Pesce Castro, Arzadum, Méndez Magariños, Benzo, Cantú, Cruz y muchos otros que mi memoria lamentablemente no retiene. Momentos felices que añoramos, y en los cuales la gran figura de don Pedro Figari, ocupó lugar preponderante.

Volviendo a polarizar nuestra atención, sobre el valor substantivo de las obras ejecutadas durante la segunda etapa de su actividad, ya expresamos que se distingue ésta por su fondo realista y poético a la vez. A medida que nos aproximamos al año 1917, los temas de simples composiciones, representando las lavanderas en la grupa de sus caballejos, que marchan al paso sobre la curva de un médano, empiezan a menudear. Los tonos dominantes, grises, ocres, verdes glaucos y negros, cantan en notas más exaltadas y cálidas. El sutil decorador que se ocultaba en Figari, comienza a manifestarse. Es en este momento que la espátula alterna con los pinceles, en un alarde de fuerza expresiva y elocuencia plástica que irá acrecentándose, hasta entrar de lleno como un torrente, en su última etapa de creación. Pero aún podemos agregar algo más. La pintura impresionista tomada en su sentido ortodoxo, que práctica con éxito su gran amigo Beretta, no lo convence ya al pintor Figari. Comprende que ella limita sus posibilidades y traba sus búsquedas de pintor de vena decorativa que palpita en él. La experiencia adquirida en contacto con la naturaleza, su amor panteísta al servicio de su facultad de pintor nato, servirá en adelante, para recrear el pasado, mundo de sueño y ensueño, mucho más rico y dilatado que su breve vida presente. Acontecimientos dolorosos e irritantes injusticias, lo sacuden como en un vendaval, poniendo a prueba una vez más su milagrosa naturaleza.

Cierra bajo siete llaves sus actividades profesionales y parte para Buenos Aires, en compañía de su hijo Juan Carlos.

El ambiente porteño lo acoge con fraternal cariño y trabaja sin tregua, con sostenido éxtasis, y expone en aquella capital, en noviembre de 1921 y en diciembre del mismo año, su gran exhibición en esta ciudad. Regresa a Buenos Aires, y expone nuevamente en los salones de Bellas Artes, el año 23 y luego se traslada a París, se instala allí, trabaja, expone y triunfa ampliamente en noviembre del mismo año con su muestra en el Salón Druet; y el Museo Luxemburgo le adquiere una obra. Regresa al Plata, con el alma desolada por la pérdida de su hijo Juan Carlos.

Su actividad prosigue en ritmo vertiginoso, sin remansos ni estancamientos. Estamos ya dentro de su última etapa. Esta por sí sola exigiría un volumen para analizarla, tal el mundo de magia creado por la fantasía del extraordinario colorista. El tiempo apremia y debo limitar mi exposición, en homenaje a la benevolente atención de los que me escuchan.

Dos tipos de crítica lo han consagrado, analizando a fondo, el valor substantivo de su obra: literatos, poetas y críticos de alcurnia, nacionales y extranjeros: Reyles, Supervielle, Juana de Ibarbourou, Silva Valdéz, André Salmon, Mauclair, Herrera Mac Lean, Argul y Rinaldini, por no citar a más, y el otro grupo compuesto por pintores de profesión: André Lhote, Zuloaga, González Garaño, Cúneo y muchos otros, concuerdan sobre la originalidad auténtica de la obra de Figari. Los primeros exaltando en hermosa imágenes, el sentido evocador de las escenas y de su poesía pura y sin afectación. Los pintores juzgan su enjundiosa obra, como un caso que toca los confines de lo místico. Se expresó siempre, como un plástico de raza que puede y debe hacerlo: con el color, la forma y la composición, cualquiera sea el tema tratado. Las tres cualidades, las reúne la obra de Figari y no es posible escoger separadamente, sin destruir su última razón de ser.

El artista realiza a impulsos de una fuerza interna que él mismo no podría explicar. Lo que se pretendió en nuestro ambiente, con motivo de su exposición de 1921, era ridículo. No puede haber un pintor completo y a nuestro paladar, como no hay una verdad absoluta. Pretender que Figari dibujara con la pureza de un Ingres y que los planos de sus cuadros acusaran el volumen que tanto torturaba al viejo Cézanne, es una herejía y prueba elocuente de incapacidad para sentir y gustar.

Para nosotros, los pintores, y para todos aquellos que saben entregarse con recogimiento a una elevada contemplación, queden reservados, el mágico ensueño de belleza que trasunta la obra de este gran artista que triunfó en Europa y América.

Figari en su atelier. París, 1927. Reproducción fotomecánica. 21 x 28 cm. Autor: s/d.

"...A la edad en que la mayoría de los intelectuales del país, terminan su carrera, nuestro artista pone a prueba su juventud mental, y capacidad realizadora."

Los óleos de Figari y la conservación de su obra

Introducción

El acervo del Museo Figari se ha visto enormemente enriquecido con la donación por parte de Magdalena Figari[1] de una caja conteniendo pomos de óleos junto a espátulas y pinceles utilizados por su abuelo Pedro Figari en la elaboración de las obras pictóricas.[2] Contar con los materiales que manipuló el artista y dieron lugar a la creación de sus pinturas es, sin duda, un gran estímulo para adentrarnos en numerosos aspectos de la materialidad de las obras y aquellos vinculados a la profesionalidad del pintor: por qué eligió unos y no otros óleos, qué materiales usaban sus colegas de entonces, de qué manera se sirvió de ellos. En esta oportunidad nos proponemos valorar los materiales utilizados por Figari desde la perspectiva de su conservación.

En la conservación de una obra pictórica intervienen múltiples factores. Los de origen ambiental (temperatura, humedad relativa, iluminación, contaminación), los derivados de la manipulación y acción humana y los vinculados a la materialidad de la obra. Estos últimos, denominados intrínsecos, se refieren tanto a las propiedades físico-químicas de los materiales como a los procesos que se siguieron en su elaboración. La calidad y cualidad de los materiales incide de manera importante en el resultado estético, es decir, en el acabado, el trazo, la definición; y a la vez, son decisivos en el potencial de preservación de una obra, tanto en la estabilidad de la materia —craquelado, quiebres, desprendimientos—, como en la resistencia lumínica de los colores.

La gran mayoría de los cuadros pintados por Pedro Figari fueron realizados con óleos sobre cartón “paja” o gris, sin imprimación. Es decir, el óleo se aplicaba directamente sobre la superficie de celulosa. Este tipo de cartón es muy absorbente por lo que la pintura queda estrechamente unida a él.[3] La aplicación de la pintura se daba con pincel y en ocasiones con espátula. La pincelada tiene la suficiente carga matérica para apreciar a simple vista su relieve y la impronta del instrumento. La espátula interviene para definir el efecto visual, llegando a ser incluso, la herramienta principal.

1. Magdalena “Maca” Figari Lussich (1940-2016), hija de Pedro Figari Castro (1905-1984).

2. La donación tuvo lugar el 12 de abril de 2016 en el homenaje que el Museo Figari le tributó a Maca. http://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/v/85888/20/mecweb/emotivo-homenaje-a-magdalena-figari?parentid=80491. 2 de Mayo 2017.

3. El soporte cumple en el caso particular de Figari, sobre todo en su etapa más madura como pintor, un papel estético importante al quedar al descubierto en numerosos intersticios formando parte de la paleta de colores.

Juan Corradini (1911-1985), quien desde los años 70 usó técnicas radiográficas para el análisis de la obra figariana comenta que, "en Venecia se puede apreciar la arrolladora potencia plástica del espatulado, que estructura un elemento figurativo inmóvil y tranquilo, en el cual solamente vibra la luz. El artista empleó la espátula muy flexible del tipo plaustre (cucharita) realizando movimientos verticales levemente curvos y sinistrógiros."[4]

Es interesante anotar además que Figari se muestra cercano a las técnicas impresionistas al aplicar la pintura directamente como sale del tubo, con su consistencia pastosa y *alla prima* cubriendo lienzos y cartones.

La caja de óleos

Los pomos de óleos se encontraban fuertemente adheridos unos a otros en la caja[5], debido a derrames de los óleos y también probablemente, a los cristales de óxido expelidos por los mismos envases. Esta situación impedía extraer la información impresa en las etiquetas, las características y marcas de los pomos. En función de esto, y con el convencimiento de que esta caja constituía un tesoro de gran relevancia para conocer más sobre la obra de Figari se decidió extraer los tubos de la caja. La separación supuso un delicado trabajo que pretendía extraer cada pomo tal cual estaba en la caja, sin alterar la forma ni los recubrimientos de etiqueta y diversos sedimentos de pinturas y óxidos que se acumularon sobre ellos a través del tiempo. Para realizar esta operación se utilizó una espátula de bambú con una cara plana y otra redondeada para no dañar las paredes del tubo ni la caja. El procedimiento fue registrado en video.

La caja contenía quince tubos (de entre seis y diez cm cada uno) y una tapa suelta con parte del cuello de su correspondiente tubo. Trece de ellos pertenecen a la marca francesa Lefranc & Cia., un tubo y la tapa suelta de la marca española Antonio Zuloaga, y un tubo a la marca belga Blockx & Fils. En esta operación cada tubo fue etiquetado con el número de registro correspondiente al archivo del museo. En una segunda etapa se extrajeron muestras de color de cada tubo. En la mayoría de los casos la pintura estaba seca.

Una vez separados los pomos se estableció una tabla comparativa del nombre de los colores, con datos de la nominación original y de las cartas de color actuales.

4. Juan Corradini, *Radiografía y Macroscopia del grafismo de Figari*. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.1978, pp. 32-34.

5. Como aún se puede leer en la tapa de la caja, originariamente contenía frascos de tinta china de la línea de Lefranc y Cia, pero al momento de la donación solo guardaba pomos de óleo.

Los colores identificados en la caja son Azul Cobalto y la tapa de un tubo, presumiblemente de Siena natural de Antonio Zuloaga, Jaume cadmium orange, Rouge de cadmium, Brum victoria, outremer Nª1 fonce, Rouge de cadmium fonce, Carmin Le Garance, Vert de cadmium, Rouge de cadmium pourire, Rouge de venise, Rouge cadmium purple, Terre de sienne naturelle y laque fine de Lefranc & Cia. y un tubo de tono no identificado de Blockx & Fils.

Las marcas de los óleos

Una de las fuentes primarias a que hemos recurrido en busca de información sobre estas marcas ha sido las páginas web oficiales que las mismas tienen *on line*. En particular, la página de Lefranc & Bourgeois es rica en detalles históricos y técnicos. La española Antonio Zuloaga ha dejado de producir por lo que fueron escasos los datos recogidos. Fue fundada en 1930 por el químico y empresario homónimo, hijo del insigne pintor Ignacio Zuloaga (1870-1945).[6]

Las tres marcas identificadas en la caja de Pedro Figari tienen un denominador común de mucha importancia: la alta calidad de sus óleos, se trata de *óleos finos*, es decir, pigmentos de la mejor calidad, molidos y mezclados con aceite, preferiblemente, de linaza como aglutinante. Estas pinturas no llevan cargas ni otros agregados. Los pioneros de estas empresas fueron químicos que coincidían en un vivo interés por elaborar productos de gran calidad para los artistas.

La línea de colores al óleo Lefranc & Cia. nació en 1720 en Paris de la mano de Charles de Laclef, ancestro de la familia Lefranc, comerciante de pigmentos y especies que proveía al pintor francés Jean Simeon Chardin (1699-1779). Alexander Lefranc le dará un gran impulso a la marca en su calidad de químico estudioso de la composición de los productos usados en las obras de arte antiguas.[7]

“Alexandre Lefranc se preocupó toda la su vida por perfeccionar la fabricación de colores para las Bellas Artes y obtener la mayor pureza posible de los pigmentos que los componían”[8]. La opinión y el aporte de los artistas fueron fundamentales para la mejora de la calidad de los productos.

6. Ambos conocidos de Pedro Figari, mencionados en su correspondencia, e incluso, padre e hijo asistieron a la exposición séxtuple de Figari en París en 1931, según consta en el cuaderno de visitas de dicha exposición, propiedad del Museo Figari.

7. http://www.lefranc-bourgeois.com/beaux- arts/telechargement/A_TELPDF_2010112610570407.PDF. 14 de abril de 2017.

8. Idem.

Según se puede leer en el sitio web de la actual compañía Lefranc & Bourgeois, se constata, "una colaboración estrecha entre los artistas de ayer: Picasso, Cézanne, Dufy, Foujita..." Asimismo, Jean-François Millet (1814-1875) dedicó palabras de elogio para el "jaume de Naples ".[9]

Joseph Bourgeois aparece en el mercado en 1867 como una marca muy exigente con la calidad de sus productos y será la primera en fabricar colores "no peligrosos" (*non dangereuses*). Anotamos a modo de ejemplo, el polvo oropimiente o también llamado amarillo de arsénico entre otras denominaciones, formado por trisulfuro de arsénico, muy venenoso además de inestable.

Bourgeois también se interesa mucho en la democratización de la práctica de la pintura y es la primera industria en comercializar los colores primarios destinados a las escuelas. La calidad de sus productos rápidamente se convierte en un serio competidor para Lefranc.[10] En 1968 se fusionan como una única firma Lefranc & Bourgeois.

9. Idem.

10. Idem.

La marca belga Blockx & Fils data de 1865 y su producción actual la ubica dentro de las más apreciadas por los artistas. "Salvador Dalí era un aficionado de óleos extrafinos Blockx y declaró en su obra 50 secretos mágicos para pintar: Este hombre (hablando de Jacques Blockx, —su fundador—), que nunca pintó, contribuirá a la Pintura del futuro, más que lo que han logrado todos los pintores modernos juntos."[11]

Características de los óleos

Pedro Figari vivió en la capital francesa durante 9 años [1925-1934]. Fue un período de gran producción artística en los que tuvo la oportunidad de departir con colegas de primer nivel y acceder a los materiales más prestigiosos del momento. Resulta, pues, razonable que estas pinturas procedieran de fábricas europeas.

Los óleos usados por Figari son productos de alta calidad llamados extra finos, es decir, pinturas mono-pigmentarias aglutinadas en aceite de linaza o de amapolas. La opción por uno u otro aceite se relaciona a las cualidades de cada pigmento.

Los pigmentos utilizados en la preparación de óleos son de origen inorgánico (minerales) u orgánicos. Para producir óleos de alta calidad tienen que pasar una rigurosa selección, buscando la mayor pureza posible para lograr colores estables y de gran intensidad. El molido de los pigmentos es fundamental para lograr un polvo muy fino y formar así una pasta lisa, de color y textura uniforme. Tanto la línea Lefranc como Blockx seguían los procedimientos heredados de sus ancestros, empleando grandes cilindros de piedra (luego incorporan los de acero) para un exquisito molido.

Los tonos tienen máxima saturación, es decir, con el máximo de porcentaje de pigmentos, se obtienen colores excepcionalmente intensos que perduran en las mezclas y *dégradés*[12]. La pureza de los colores habilita la libre mezcla entre ellos sin perder luminosidad y garantizan un secado homogéneo. En relación a la vida futura de las obras, tanto los técnicos de la línea Lefranc como los de Blockx valoran especialmente para su fabricación el porcentaje de aceite. Además de lograr una pasta untuosa, esta debe garantizar la estabilidad de la obra. Tal cómo se señala en el sitio oficial de Blockx, el aceite de lino[13]

11. http://www.blockx.be/ . 2 de mayo de 2017.

12. http://www.lefranc-bourgeois.com/beaux- arts/telechargement/A_TELPDF_2010112610570407.PDF. 11 de mayo de 2017.

13. El aceite de linaza es un líquido viscoso amarillento que se extrae de la presión de las semillas de lino (Linnum usitatissimum). Cuando se seca forma una película flexible y resistente aunque tiende a amarillear sobre todo en presencia de ambientes húmedos y oscuros, por lo que se solía mezclar con aceite de adormidera o de nuez, atendiendo al amarillamiento. Javier Madrona Ortega. Javier Madrona Ortega. Vademécum del conservador. Terminología aplicada a la conservación del Patrimonio Cultural. Ed. Tecno, Madrid. 2015.

posee buenas cualidades pero utilizado en exceso se seca como la piel de la naranja y puede amarillear. En este sentido, el aceite de amapola, también llamado de adormidera, posee mayores ventajas.[14] Por su capacidad de amarillear menos este aceite suele usarse para la preparación de tonos claros, en particular los blancos.[15] Por otro lado, según lo expresa el sitio oficial de Lefranc, las mezclas de los óleos extra finos eran libres de cera, a diferencia de óleos de otras calidades.[16]

A partir de 1859 los óleos Lefranc comienzan a ser comercializados en tubos colapsibles de estaño y plomo.[17] A este nuevo envase se le agregó desde 1889 la etiqueta con una completa información del producto. Se registró el nombre del color en tres idiomas, es decir, además del francés, inglés y alemán, y se empleó una calificación gráfica para la resistencia a la luz: de una a tres estrellas, siendo los colores que llevan tres estrellas los que poseen mayor resistencia a la luz. Este último detalle no es menor. La incidencia de los rayos lumínicos en los pigmentos aparece como una preocupación científica cuyos resultados se ponen al servicio del artista. [18]

A modo de conclusiones

La pesquisa que hemos iniciado a propósito de estos tubos de óleos nos ha permitido constatar que eran materiales de calidad reconocida y confiable para el pintor. Los óleos extrafinos de las marcas identificadas en este trabajo eran, y siguen siendo aún hoy, resultado de los avances científicos: recogen en su fórmula la experiencia de numerosas generaciones que elaboraron pinturas para artistas de primera línea.

14. http://www.blockx.be/ . 2 de mayo de 2017.

15. El aceite de adormidera se extrae de la semilla de la adormidera (Papaverum Somniferum), dando un líquido incoloro o amarillo pajizo, más claro y menos denso que el de linaza. Forma una película blanda de secado lento, muy resistente a la luz, amarillea menos, pero propenso al cuarteado, de ahí que suela mezclarse con el de linaza. Javier Madrona Ortega. Op cit.

16. http://www.lefranc-bourgeois.com/beaux- arts/telechargement/A_TELPDF_2010112610570407.PDF. 11 de mayo de 2017.

17. El tubo de plomo y estaño apareció en 1840 y significó un aporte revolucionario y un punto de inflexión en la historia pintura, se estimuló una nueva forma de pintar. Basta recordar la espontaneidad de los impresionistas que se trasladaron de los talleres al aire libre y simplemente extraían de los tubos sus pinturas. Antes de este periodo los óleos se guardaban en vejigas de cerdo atadas con tiento o cuerdas por la boca.

18. Hoy día esta información se ha incrementado enormemente para beneficio de artistas, conservadores y restauradores. Por ejemplo, la línea de Lefranc & Bourgeois indica en la etiqueta además de los atributos y datos ya mencionados (marca, nombre, composición del color y la resistencia lumínica), la gama, el código del color, el potencial de mezcla, cobertura, el contenido en mililitros, las especificaciones ecológicas del envase, las propiedades de toxicidad, el código de comercialización, fecha de envasado, etc.

Se destaca una preocupación especial por la conservación de la obra en el tiempo: la estabilidad de los colores, la luminosidad y brillo, el efecto de los aglutinantes (aceite) sobre los colores, la cohesión matérica (que evita los craquelados), además de brindar al artista el confort en el acto de pintar, ya que le proporciona una pasta suficientemente untuosa y plástica.

Los cuadros de Pedro Figari, independientemente de las distintas procedencias e instancias de guarda que conocieron en su historia, siguen conservando su prestancia estética. El colorido y calidad de la materia resisten las nueve décadas que muchos de ellos han cumplido. No obstante, sería oportuno e interesante poder realizar a partir de las muestras extraídas, un estudio de envejecimiento colorimétrico de los pigmentos de las obras figarianas.

Nuestra observación en los casos de craquelados y resquebrajamientos de la materia pictórica de obras que llegan al acervo del Museo Figari están más vinculados al movimiento del soporte celulósico (dilatación y contracción) generados a partir de variaciones climáticas, a contextos ambientales (polvo, hollín) y a manipulaciones inadecuadas, que al deterioro de la capa pictórica por sus propiedades químico-físicas.

El actual intercambio con el Museo Nacional Reina Sofía de Madrid nos está permitiendo acceder a algunos análisis técnicos de materiales como la cromatografía de gases y la espectrometría de masas con el fin de identificar los componentes de los óleos usados por Figari en sus obras. Esta información nos ayudará a conocer más a fondo las propiedades de los materiales y sus necesidades de conservación. A su vez, la referencia del uso de los mismos en el devenir histórico es sumamente útil para determinar la autenticidad de las obras.

El estudio de los pomos empleados por Pedro Figari, así como el análisis de sus herramientas manuales (pinceles y espátulas, ingresadas en la misma donación), posibilitará una mayor comprensión del *modus operandi* de este excepcional colorista y habilitará nuevas líneas de investigación que permitan justipreciar su enorme legado artístico.

Alicia Barreto
Conservadora

En el marco de la muestra *La Pintura de Figari. Etapas de su desarrollo creativo* y con el objetivo de generar curiosidad en niños, niñas y adolescentes, como motor de aprendizaje, desde el área educativa se generaron distintas propuestas lúdicas y creativas, trabajando sobre los contenidos de la exposición mencionada.

En estas instancias se les invitó a recorrer la muestra con el propósito de observar las obras de Figari, identificar las temáticas, los colores, la textura y sus técnicas, para luego invitarles a expresar, a través de la plástica, las emociones generadas.

Silvana Pastorini
Área Educativa

Anexo documental*

I. Catálogos de exposiciones individuales llevadas a cabo en vida por Pedro Figari

Arte local. Exposición de pinturas del Doctor Pedro Figari y del Arquitecto J. C. Figari Castro, Galería Müller, Buenos Aires, 1921.

Exposición Arte local. Galería Maveroff, Montevideo, 1921.

Exposición del pintor uruguayo Dr. Pedro Figari. Patrocinada por la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertista. Comisión Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, junio 1923.

Exposición *Pedro Figari*. Galería Druet, París, 1923.

Exposición *Pedro Figari*. Hotel Carrasco, Montevideo, 1924.

Exposición *Pedro Figari*. Patrocinada por la Asociación de Amigos del arte. Salón Witcomb, Buenos Aires, julio 1924.

Exposición *Pedro Figari*. Galería Druet, París, 1925.

Exposición *Figari*. Patrocinada por el Ateneo Estudiantil. Salón "La opinión", La Plata, Argentina, julio 1926.

Exposición *Pedro Figari*. Galería Druet, París, noviembre 1927.

Exposición *Pedro Figari*. Amigos del arte, Buenos Aires, julio 1928.

Evocations Sud-Américaines de Pedro Figari, Salle D'Art, Diana Castelucho, París. Invitación a la primera serie, mayo 1931.

Folleto explicativo, *Reveries de Pedro Figari*. Diana Castelucho, París, 1931.

Exposición *Figari*. Sociedad Amigos del arte, Montevideo, octubre 1933.

Exposición *Pedro Figari*. Amigos del arte, Buenos Aires, julio 1934.

Exposición *Figari*. Sociedad Amigos del arte, Montevideo, octubre 1935.

Exposición *Pedro Figari*. Amigos del arte, Buenos Aires, julio 1938.

***** Salvo aclaración expresa todas las obras y documentos reproducidos en este catálogo pertenecen al acervo del Museo Figari.

II. Documentos gráficos, fotográficos y objetos

Pedro Figari. Dibujos. Banco Pan de Azúcar. Montevideo. Uruguay, 1980.

Pedro Figari. Sus dibujos. Editor Roberto Arzt. Argentina, 1971.

Juan Corradini. *Radiografía y Macroscopía del grafismo de Figari.* Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1978.

The magic line, the drawings of Pedro Figari. Editorial: Monumental sculptures, Washington DC, 1988.

Claro de luna. Exposición de Pedro Figari. Galería Sur. Montevideo, 1966.

Samuel Oliver. *Pedro Figari*. *Colección de Artistas de América*. N°2. Buenos Aires, 1984.

Catálogo con autorretrato xilográfico de Guillermo C. Rodriguez. Donación de Guillermo Rodriguez (hijo).

Copia digital de la página inicial de la conferencia dictada por Guillermo C. Rodriguez en el liceo Francés el 27 de agosto de 1938.

Figari Pintando en su atelier en Paris, 1927. Copia fotográfica en gelatina y plata.

Pedro Figari y un grupo de personas en el Molino de Perez. Impresión digital de fotografía a la albúmina, ca. 1900.

Fotografía donde se observa a Pedro Figari (1861-1938), Diego Pons (1862-1944), Santos Icasuriaga, Eduardo Vázquez (1846-1917), Antonio Lussich (1848-1928), persona no identificada, Pedro Manini Ríos (1878-1958). Inmediaciones del Molino de Perez, c. 1900. Reproducción digital de copia en albúmina.

Pedro Figari pintando en las inmediaciones del Molino de Pérez. Junto a él, debajo de la paleta, se ve al niño Juan Carlos. Fotografía a la albúmina, ca. 1900.

Dibujo a lápiz sobre papel de Juan Carlos. 1915-17. Colección particular.

Retrato de Juan Carlos Figari Castro. Copia fotográfica en gelatina y plata. Ca. 1910.

Reproducción fotográfica. Pedro Figari en su atelier en el número 13 de Rue du Pantheon en Paris, 1927.

Paleta de pintura que perteneció a Pedro Figari. Colección particular.

Herramientas de Pedro Figari: pinceles, espátulas, cuchillo.

Pomos de pintura al óleo que pertenecieron a Pedro Figari.

Caja con óleos de Pedro Figari que fueron donados al Museo Figari por Magdalena Figari de Olaso en abril de 2016.

III. Obras pictóricas expuestas

Pedro Figari. *Vieja estancia*. Óleo sobre cartón, 61 x 82 cm. 1932.

Fernando Laroche. *Retrato de Pedro Figari*. Óleo sobre tela, 54 x 45 cm. 1924. Colección particular.

Pedro Figari. *Llega la góndola*. Óleo sobre cartón, 30 x 60,5 cm. Sin fecha.

Pedro Figari. *Después de la visita*. Óleo sobre cartón, 48 x 63 cm. Ca. 1927.

Pedro Figari. *Barrio de negros*. Óleo sobre cartón, 50 x 70 cm. Ca. 1924.

Pedro Figari. *El gato*. Óleo sobre cartón, 70 x 100 cm. 1927.

Pedro Figari. *Retrato de Juan Figari de Lázaro*. Óleo sobre tela, 49 x 33,5 cm. 1885. Colección particular.

Pedro Figari. *Vista de la ciudad de Montevideo. Mercado viejo.* Acuarela sobre papel, 34 x 90,5 cm. Ca. 1890.

Pedro Figari. *El camino*. Óleo sobre tela, 35 x 45 cm. 1907.

Pedro Figari. *Mercado viejo.* Óleo sobre cartón, 24 x 43 cm. Ca 1916.

Juan Carlos Figari Castro. *Paisaje*. Óleo sobre cartón, 24,5 x 31,5 cm. Sin fecha.

Pedro Figari. *Las lavanderas*. Óleo sobre cartón, 33,5 x 40 cm. 1920.

Pedro Figari. *La excusa*. Óleo sobre cartón, 50 x 82 cm. Sin fecha

Pedro Figari. *Día de trilla*. Óleo sobre tela, 64,5 x 126,5 cm. 1921.

Pedro Figari. *En pleno partido*. Óleo sobre cartón, 33 x 39 cm. Sin fecha.

Pedro Figari. *Luna de miel*. Óleo sobre cartón, 50 x 69 cm. Sin fecha.

Pedro Figari. *Candombe*. Óleo sobre cartón, 40 x 50 cm. Ca. 1925-32. Colección particular.

Pedro Figari. *29 bocetos de distintos recipientes con formas animales: tucán, tamandúa, conejo, perro.* Lápiz sobre papel, 43 x 42 cm. Ca. 1915-17.

Juan Carlos Figari Castro. *Fiestas de verano. Carnaval. Montevideo.* Témpera sobre papel, 39 x 24 cm. 1916.

Pedro Figari. *13 bocetos de cuencos y jarros con forma de yacaré, mulita y otros animales.* Lápiz sobre papel, 30 x 41 cm. Ca. 1915-17.

Pedro Figari. *Bocetos de personajes.* Lápiz sobre papel, 14 x 21 cm. Sin fecha

Pedro Figari. *Diseño de aparadores y despensas.* Lápiz sobre papel, 28,5 x 21,5 cm. Ca. 1916.

Juan Carlos Figari Castro. *Sin título.* Lápiz sobre papel, 24 x 18 cm. Sin fecha.

Pedro Figari. *Diseños de "mesas reversibles", costureros, armarios y tocador.* Lápiz sobre papel, 21 x 28 cm. Ca. 1915-17.

Juan Carlos Figari Castro. *Retrato*. Lápiz sobre papel, 29 x 21 cm. Sin fecha.

Pedro Figari. *Candombe*. Óleo sobre tela, 56 x 78 cm. 1921.

Pedro Figari. *Emigración*. Óleo sobre cartón, 60 x 80 cm. 1932.

Pedro Figari (1861-1938), Diego Pons (1862-1944), Santos Icasuriaga, Eduardo Vázquez (1846-1917), Antonio Lussich (1848-1928), persona no identificada, Pedro Manini Ríos (1878-1958). Inmediaciones del Molino de Perez, ca. 1900. Reproducción digital de copia en albúmina. Trabajo de identificación de Ignacio Campal.

"Coinciden los críticos sobre los principales componentes del lenguaje plástico de Figari: grafía directa y dinámica, arabesco de las formas, riqueza de la materia, suntuosidad del color."
Juan Corradini
Ernesto Pinto
Período formativo
EDITOR ROBERTO ARZT
IGARI
luz de luna

PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA

Presidente
Luis Lacalle Pou

Vicepresidenta
Beatriz Argimón

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministro
Pablo da Silveira

Subsecretaria
Ana Ribeiro

Director General de Secretaría
Gastón Gianero

DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA

Directora Nacional de Cultura
Mariana Wainstein

MUSEO FIGARI

Dirección
Pablo Thiago Rocca

Administración
Patricia Ferreira

Archivo
Lucía Draper

Audiovisual
Florencia Machín

Conservación
Alicia Barreto

Diseño gráfico
Leticia Aceredo

Educación
Silvana Pastorini

Guía de sala
Juan Manuel Sánchez

Agradecimientos:

Archivo General de la Nación, Archivo Museo Histórico Nacional, Asociación de Amigos del Museo Figari, Banco Central del Uruguay, Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación, Getty Foundation, Museo Nacional de Artes Visuales, Museo Reina Sofía. Teodoro Buxareo San Martin, Ignacio Campal, Juan Castillo Marianovich, Luis del Castillo Figari, Martín Herrera, Sara Herrera Sanguinetti, José Olaso Figari, Juan Olaso Figari, Magdalena Olaso Figari, William Rey, Guillermo Rodríguez Reborati.

Ministerio de Educación y Cultura | Dirección Nacional de Cultura | Museo Figari

www.museofigari.gub.uy | museofigari@mec.gub.uy
(598) 2916 7031 | Juan Carlos Gómez 1427 | Montevideo, Uruguay
Horario: Martes a viernes de 13:00 a 18:00 h. Sábados de 10:00 a 14:00 h

Ministerio de Educación y Cultura
Dirección Nacional de Cultura
Museo Figari

ISBN: 978-9974-36-535-3